# EIN CYCLUS
# CHRISTOLOGISCHER GEMÄLDE

AUS DER

## KATAKOMBE DER HEILIGEN PETRUS UND MARCELLINUS.

---

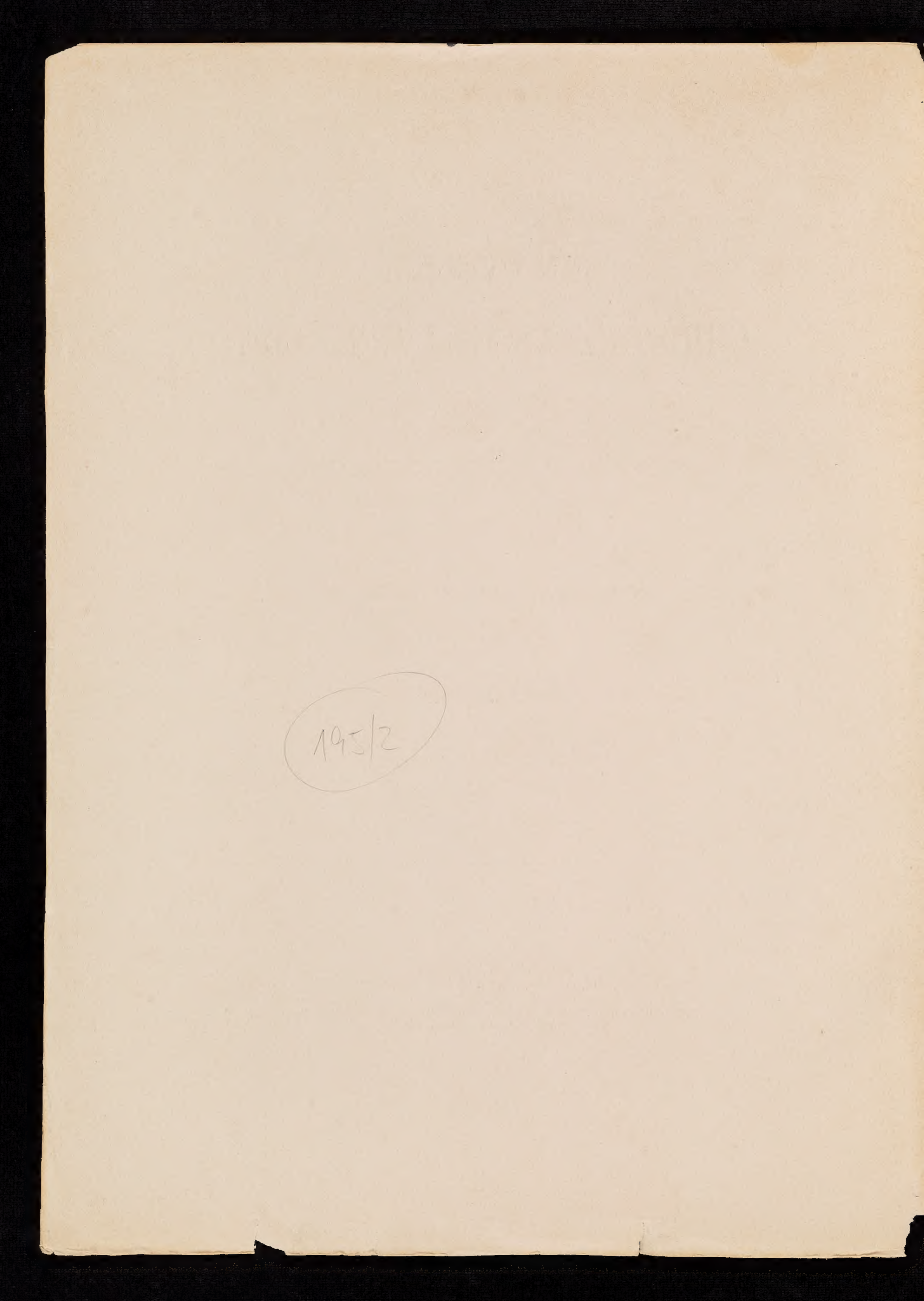
ZUM ERSTENMAL HERAUSGEGEBEN UND ERLÄUTERT

VON

**JOSEPH WILPERT.**

*MIT 9 TAFELN IN LICHTDRUCK.*

**FREIBURG IM BREISGAU.**
HERDER'SCHE VERLAGSHANDLUNG.
**1891.**
ZWEIGNIEDERLASSUNGEN IN *STRASSBURG, MÜNCHEN* UND *ST. LOUIS,* Mo.
**WIEN I, WOLLZEILE 33: B. HERDER, VERLAG.**



# EIN CYCLUS
# CHRISTOLOGISCHER GEMÄLDE

AUS DER

KATAKOMBE DER HEILIGEN PETRUS UND MARCELLINUS.

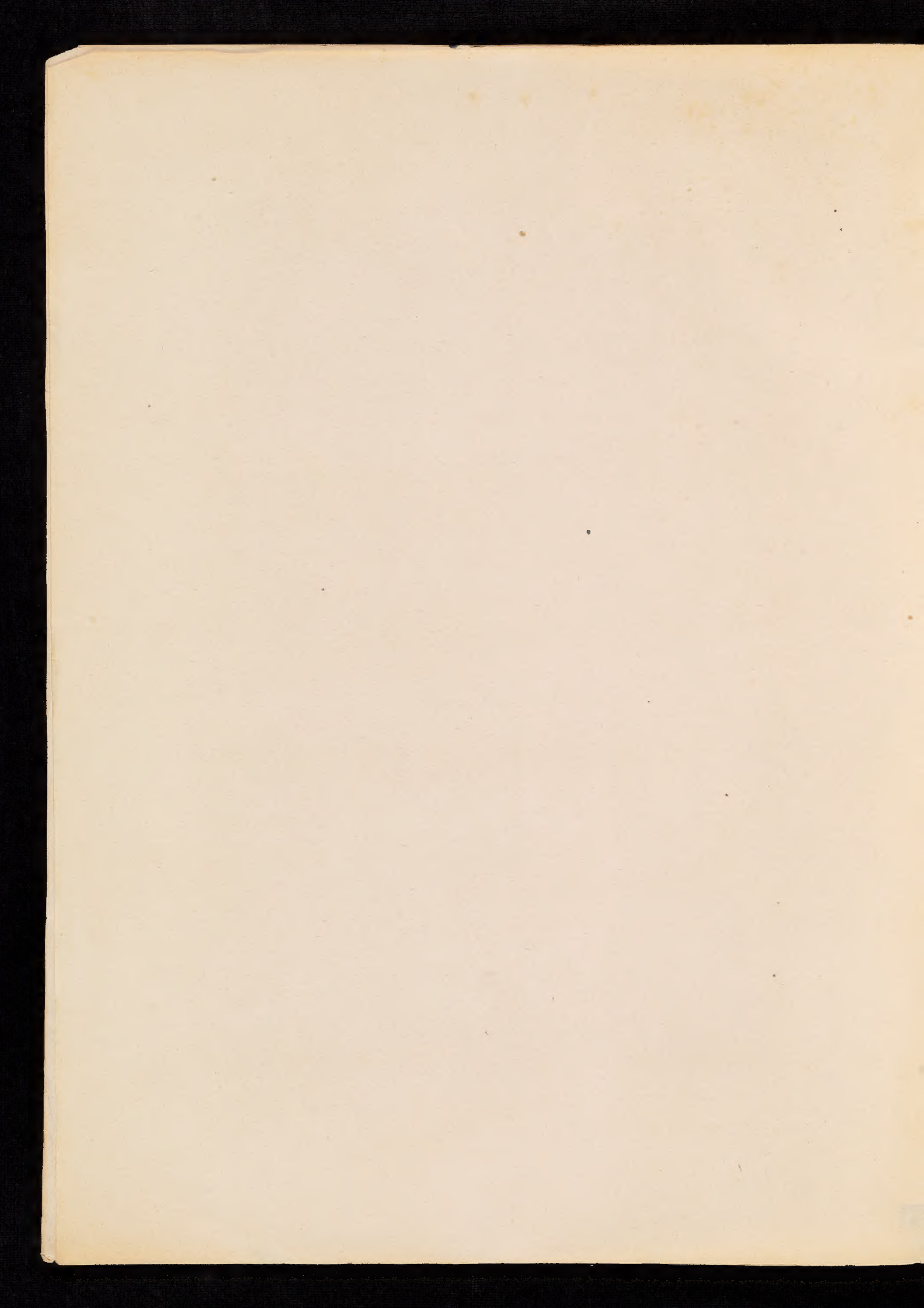
ZUM ERSTENMAL HERAUSGEGEBEN UND ERLÄUTERT

VON

JOSEPH WILPERT.

MIT 6 TAFELN IN LICHTDRUCK.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDER'SCHE VERLAGSHANDLUNG.
[illegible]
[illegible]
[illegible]



Kotzer, Luzern

# EIN CYCLUS
# CHRISTOLOGISCHER GEMÄLDE

AUS DER

## KATAKOMBE DER HEILIGEN PETRUS UND MARCELLINUS.

---

ZUM ERSTENMAL HERAUSGEGEBEN UND ERLÄUTERT

VON

**JOSEPH WILPERT.**

*MIT 9 TAFELN IN LICHTDRUCK.*

**FREIBURG IM BREISGAU.**
HERDER'SCHE VERLAGSHANDLUNG.
1891.
ZWEIGNIEDERLASSUNGEN IN *STRASSBURG, MÜNCHEN* UND *ST. LOUIS,* Mo.
WIEN I, WOLLZEILE 33: B. HERDER, VERLAG.

Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung zu Freiburg i. Br.

DEM MONSIGNORE

# DR. ANTON DE WAAL,

RECTOR DES DEUTSCHEN CAMPO SANTO,

GEWIDMET VOM

VERFASSER.

# Vorwort.

In meiner Schrift: *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien* ist gezeigt worden, welche Nachtheile für die altchristliche Ikonographie daraus entstanden sind, dass die ersten Erforscher des „unterirdischen Rom", Ciacconio und besonders Bosio, die Abzeichnung der coemeterialen Gemälde ganz den Copisten überliessen. Es ist nachgewiesen worden, dass diesen Copisten, mit einer einzigen Ausnahme, das für ihre Aufgabe nothwendige Verständniss sowie auch der nothwendige Ernst gefehlt haben. Daher die zahllosen Irrthümer, die ihre Copien der Gemälde aufweisen.

Ein weiterer Nachtheil, dessen Tragweite man bei dem gegenwärtigen Stande der Ausgrabungen in den Katakomben noch nicht überblicken kann, erwuchs aus dem Bestreben der Copisten, sich die Arbeit nach Möglichkeit zu vereinfachen. Bilder, die nicht deutlich genug sichtbar waren, blieben unberücksichtigt. Anstatt sich der für die Erforschung derselben erforderlichen Mühe zu unterziehen, half man sich mit Bemerkungen, wie „Monumento dipinto, ma in parte scolorito", oder „pitture, che si discernono poco" und ähnlichen darüber hinweg. Es begreift sich, dass ein Theil der so vernachlässigten Malereien in den folgenden Jahrhunderten durch allerlei schädliche Einflüsse dermassen undeutlich geworden ist, dass derselbe jetzt für die Wissenschaft der *Roma Sotterranea* als verloren betrachtet werden muss. Manche von diesen Malereien mögen bei dem stereotypen Charakter der altchristlichen Kunst Gegenstände dargestellt haben, die uns aus zahlreichen noch erhaltenen Gemälden derselben Art bekannt sind, so dass ihr Verlust nicht hoch anzuschlagen ist. Dass unter ihnen aber auch neue oder seltene Darstellungen sich befunden haben mögen, wird der Cyclus beweisen, dem die vorliegende Schrift gewidmet ist. Obgleich er eine der interessantesten Zusammenstellungen von Katakombengemälden bietet und zu Bosio's Zeit nur „theilweise verblichen" war, liessen ihn die Copisten dennoch beiseite. Das „theilweise Verbleichen" wurde mit der Zeit nahezu ein gänzliches, so dass es mir nur unter Aufwand aller meiner Kräfte möglich wurde, das in diesem Cyclus Dargestellte wieder herauszufinden. Sowohl wegen der Wichtigkeit jener Malereien an sich, als auch um an ihnen die Methode darzulegen, welche ich bei der Erforschung der alten Bildwerke anwende, habe

ich es für zweckmässig erachtet, dieselben in einer gesonderten Schrift zu veröffentlichen.

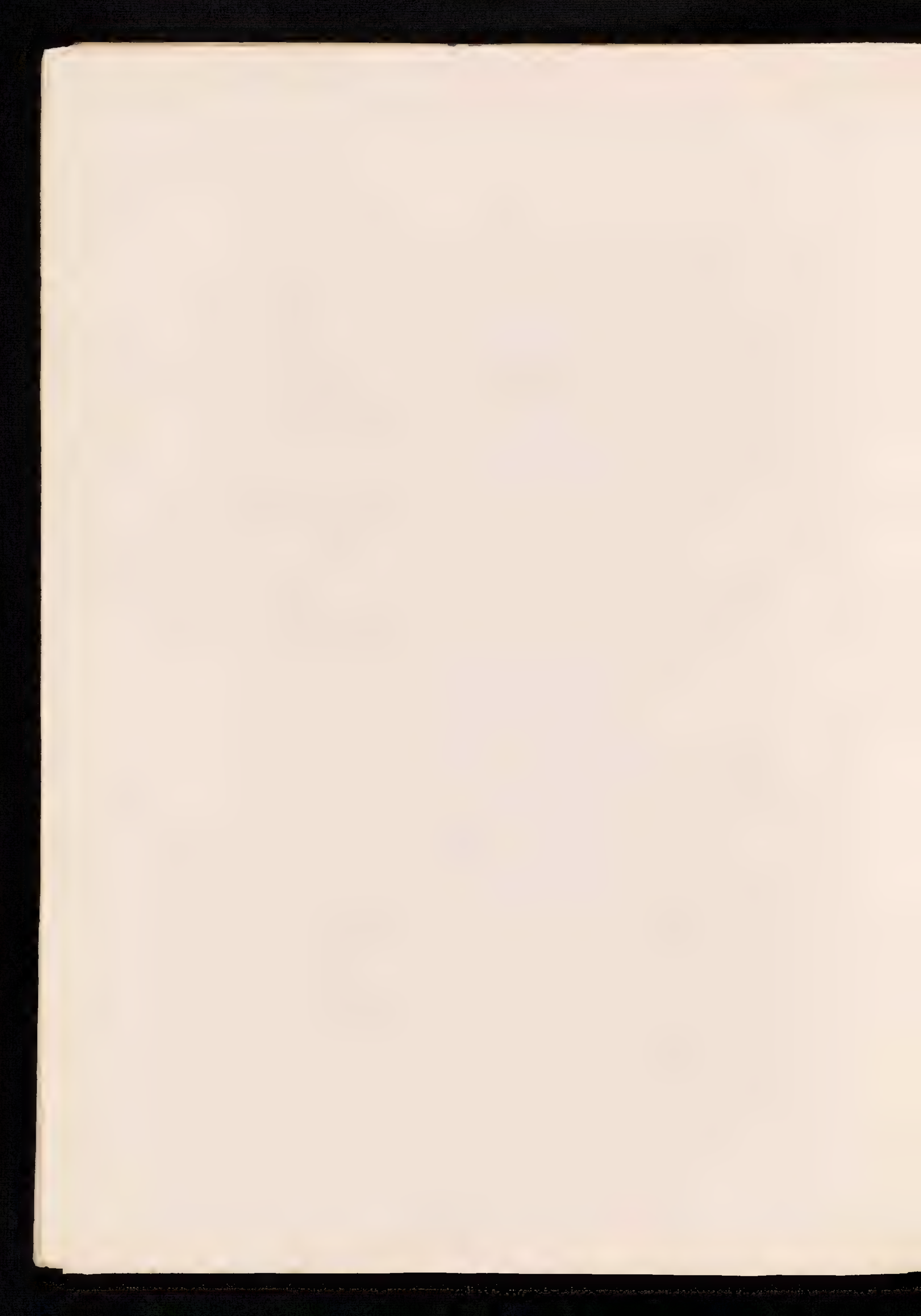
Ich werde in dieser Schrift zunächst die einzelnen Umstände der Entdeckung des Bildercyclus darlegen, ihn unter allen nothwendigen Gesichtspunkten betrachten und erklären, und dann auf die praktischen Folgerungen aufmerksam machen, welche sich aus ihm sowohl für die altchristliche Symbolik als auch für die Ikonographie ergeben. Ferner werde ich Veranlassung finden, auf die Bedeutung der Oranten, von denen bisher nur sehr unstäte Vorstellungen im Umlauf waren, näher einzugehen und schliesslich in Kürze auch den Endzweck der religiösen Katakombengemälde zu kennzeichnen. Die dabei angewendete Methode ist eine streng positive, die vor allem die Monumente selbst zur Geltung kommen lässt, und was die Darstellungsweise betrifft, so habe ich mich bemüht, jede Weitschweifigkeit zu vermeiden, ohne dadurch das Verständniss zu erschweren.

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, der angenehmen Pflicht zu genügen, Commendatore G. B. de Rossi für die bereitwillige Förderung, die er meinen Untersuchungen hat angedeihen lassen, meinen lebhaft empfundenen Dank hier öffentlich auszusprechen. Ebenso darf ich es nicht unterlassen, Monsignore A. de Waal, als dem Vorsteher des Campo Santo, in welchem ich nun schon seit sieben Jahren eine wissenschaftliche Heimat gefunden habe, für dessen hochherzige Gastlichkeit meinen innigsten Dank zu bekunden.

Rom, Campo Santo al Vaticano, den 22. August 1891.

**Wilpert.**

# Inhaltsangabe.



## Erster Abschnitt.

# Die Malereien der Kammer 54 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.

### § 1. Das Deckengemälde.

In der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus befindet sich unweit des gegenwärtigen Einganges eine Gruppe von drei Grabkammern, deren Wände ganz mit Malereien ausgeschmückt sind. Schon Bosio hatte sie aufgefunden und in seiner Weise erforscht; auf dem nach seinem Tode angefertigten Plane sind sie mit den Zahlen 52, 53 und 54 vermerkt[1]. Der „Columbus der Katakomben" wählte für sein Werk die besser erhaltenen Gemälde aus und liess sie durch den Copisten Santi Avanzino[2] abzeichnen: nämlich alle aus der Kammer 53 und einige aus 52[3]; die übrigen, welche *stellenweise verblasst* („in parte scoloriti") waren, blieben unbeachtet und vergessen. Heute, nach Verlauf von weiteren 390 Jahren, hat sich der Zustand derselben, wie begreiflich, noch mehr verschlimmert: von der Decke der Krypta 52 fiel ein grosser Theil der Stuckbekleidung herab, und das wenige, was an der Decke haften blieb, nahm infolge der Feuchtigkeit eine so schwarze Färbung an, dass bloss ein geübtes Auge einige Umrisse des ursprünglichen Gemäldes herauslesen kann. In der Kammer 54 hat sich die Stuckbekleidung zwar noch überall erhalten, jedoch sind ihre Fresken, zumal die an der Decke, über und über mit schwarzen und grauen Flecken bedeckt; nur hie und da schimmern einige Farbenreste der einzelnen Bilder und ihrer Umrahmung durch. Daher kam es mir bei meinen öfteren Besuchen der überdies zur Hälfte verschütteten Kammer längere Zeit hindurch nicht in den Sinn, ihre Malereien

[1] Bosio, *Roma Sotterranea* p. 591 D.

[2] Ueber diesen Copisten und seine Arbeit vgl. Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien* S. 55 - 65, wo jener als „Anonymus" figurirt. Durch weitere Studien auf dem Gebiete der Geschichte der *Copien* ist es mir gelungen, den bis dahin unbekannten Namen des Copisten festzustellen. Siehe *Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte,* Jahrg. 1891, S. 284—289.

[3] Bosio a. a. O. p. 341—347; Aringhi, *Roma Subterranea*, ed. Rom. II. p. 69—75, ed. Paris. II. p. 33 sq.; Bottari, *Roma Sotterranea* II tav. CIII—CV; Garrucci, *Storia della arte cristiana* II tav. 44 und 45, 2—4.

einer ernstlichen Prüfung zu unterziehen. Erst vor kurzem wurde ich durch einen günstigen Umstand hierzu veranlasst. Ich hatte eine mir vorgenommene Arbeit früher, als ich gedacht, beendet; es blieb mir noch eine halbe Stunde übrig. Da ich gerade in der Nähe der drei Kammern war, trat ich aufs neue in 54 ein und gab mich daran, die Spuren des Deckengemäldes in gewohnter Weise mit dem Wachsstocke zu beleuchten. Zum Glück hatte ich diese Untersuchung bei den Resten desjenigen Bildes begonnen, welches einen in der alten Kunst häufig und in der gleichen Form wiederkehrenden Gegenstand darstellt. Als ich das Licht seitwärts in einer gewissen Entfernung hielt, kamen auf einmal die Umrisse einer Figur zum Vorschein, welche durch den Pinsel in den feuchten Stuck eingedrückt und durch den Stoff der stark aufgetragenen, aber verblichenen Farbe gebildet sind. Die Figur schreitet nach rechts aus und hält nach dieser Richtung auch die Hände ausgestreckt, als wollte sie jemandem etwas anbieten; ausserdem erkannte ich an ihr deutlich die phrygische Mütze. Alles dieses reichte hin, um die Figur als einen Magier aus der Adorationsgruppe zu bestimmen. Wirklich erkannte ich noch einen zweiten Magier und daneben die Madonna mit dem Christuskinde; nur von dem dritten Magier wollte sich trotz alles Suchens nichts auffinden lassen. Als ich später von den Umrissen eine Pause nahm, stellte es sich heraus, dass nur zwei Magier gemalt sind [1]. Die Madonna, in langer Tunica und ohne Kopfschleier, sitzt auf einer Kathedra mit hoher, abgerundeter Rückenlehne und hält mit beiden Händen das göttliche Kind. Die Magier bieten auf vorgestreckten Schüsseln die Geschenke dar; ihre Tracht ist die übliche orientalische: Beinkleider mit Schuhen, gegürteter Leibrock, Reisemantel und die phrygische Mütze. Von der Gruppirung der Figuren abgesehen, gleicht die Scene vollständig der schon bekannten Anbetung mit den zwei Magiern aus dem nämlichen Coemeterium. Dieses Gemälde schmückt die Lunette eines Arcosols [2]; die Copie, welche ich auf Taf. V 1 von ihm gebe, ist nach einer gut gelungenen Originalphotographie hergestellt. Die Madonna erscheint hier gleichfalls ohne Kopfbedeckung und streckt ihre Rechte nicht nach den dargebrachten Ge-

[1] Man vergleiche für die folgenden Ausführungen Tafel I—IV, über welche weiter unten das Nothwendige gesagt wird. Die Scene der Anbetung befindet sich links.

[2] Die Kammer, in welcher das Arcosol liegt, heisst heute *cripta della Madonna;* sie wurde nach dem Tode Bosio's bei der Aufnahme des Planes für die *Roma Sotterranea* aufgefunden und ist auf demselben (p. 591 D) mit 49 bezeichnet. Obgleich ihre Malereien in sehr gutem Zustande waren, blieben sie dennoch unbeachtet. Erst de Rossi brachte in den *Images de la T. S. Vierge choisies dans les catacombes de Rome* (pl. V. p. 13) eine farbige Copie von der Adorationsgruppe, welche für die späteren Publicationen massgebend wurde, bis Liell für sein Buch: *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben* (Taf. IV) eine neue Copie in Farben anfertigte. Diese gibt das Original ungleich besser als de Rossi's Copie wieder; nur das Lächeln in den Mienen der Madonna ist verfehlt.

schenken aus, sondern hält mit beiden Händen das etwas zu klein gerathene Kind. Eine solche Uebereinstimmung zwischen zwei Fresken, die nicht weit voneinander entfernt sind, berechtigt zu der Annahme, dass beide von demselben Maler herrühren.

Somit war in der Anbetung des Christuskindes eine Scene des Deckengemäldes festgestellt. Ich wandte nun die gleiche Beleuchtungsmethode von seitwärts auch bei den übrigen Bildern an; ich überzeugte mich indes schon bald, dass ihre Erforschung eine so schwierige sein werde, dass ich für dieses Mal die Untersuchung aufgab. Ich musste denn auch noch sehr oft in die Katakombe zurückkehren, bis das Studium des ganzen Deckengemäldes beendet und die Bedeutung sämmtlicher Scenen klargestellt war.

Die zweite Scene, die ich erkannte, ist diejenige, welche sich über dem Eingange der Krypta befindet[1]. Wir sehen hier eine Frau, welche der Madonna in der Anbetungsscene sehr ähnlich ist; sie sitzt unbedeckten Hauptes auf der Kathedra und ist mit einer langen Tunica bekleidet. Von der rechten Seite naht sich ein Mann in langer Tunica und Pallium; derselbe zieht mit der linken Hand das Pallium herauf und hat die rechte zum Redegestus erhoben. Es ist nicht schwer, die Bedeutung dieses Bildes zu erkennen: die sitzende Frau stellt Maria dar, der Mann den Engel Gabriel, welcher der Jungfrau die frohe Botschaft von der Menschwerdung des Sohnes Gottes bringt (*Luc.* 1, 26—38).

Zwei Madonnenbilder auf einer und derselben Decke legten die Vermuthung nahe, dass es sich hier um einen Cyclus von zusammenhängenden Darstellungen handle. Auf die Verkündigung folgt die *Geburt Christi,* welche demnach im nächsten Felde gemalt sein musste. Alle meine Anstrengungen indes, die fragliche Scene daselbst zu constatiren, blieben erfolglos; ich war gezwungen, unverrichteter Sache zum Studium des vierten Bildes überzugehen[2]. Hier erkannte ich unschwer zuerst zwei männliche Figuren, welche in ihrer Haltung an die Heiligen der *Einführungsscenen* erinnern; sie gehen auf eine dritte Gestalt zu, die aber nicht als Orans dasteht, sondern, nach rechts gewendet, sich auf ein Knie niederzulassen scheint. An eine *Einführung des Verstorbenen durch Heilige* war also nicht zu denken. Dass die drei Figuren die drei Weisen wären, konnte ich anfangs auch nicht annehmen, da ihre Bekleidung nicht der orientalischen zu entsprechen schien. Und doch sind es die Weisen; denn dort, wo sie mit der erhobenen Hand hinzeigen, gewahrt man den Stern, welcher auf dem Wege zum neugeborenen Könige ihr Führer war. Der Stern hat auf den alten Monumenten die noch heute gebräuchliche Form: mehrere (fünf bis neun) Strahlen, welche von einem Mittelpunkte ausgehen. In dieser Gestalt findet er sich auf dem schönen

[1] Vergl. Taf. I—IV 1 oben. [2] S. Taf. I—IV 1 unten.

Fresko der *Madonna mit dem Propheten Isaias* in der Katakombe der hl. Priscilla, ferner auf dem Epitaph der SEVERA aus derselben Nekropole, sowie auf einer Anzahl von Sarkophagen und anderen Denkmälern, die in den einschlägigen Werken abgebildet sind [1]. Auf unserem Gemälde hat der Stern die Form des vorconstantinischen Monogrammes Christi, ✳, das aus I und X, den Anfangsbuchstaben des Namens Ἰησοῦς Χριστός, sich zusammensetzt. Est ist dieses nicht das einzige Beispiel der Substituirung des Monogrammes für den Stern; auf dem leider nur fragmentarisch erhaltenen Fresko eines Arcosols der Katakombe der hl. Cyriaca zeigt ein Magier gleichfalls auf das Monogramm Christi, welches aber die constantinische Form, ☧ (ΧΡιστός), hat und von einem Kreise umschlossen ist. — Der Evangelist (*Matth.* 2, 10) hebt mit besonderem Nachdruck hervor, dass die Magier bei dem Anblicke des Sternes „eine überaus grosse Freude hatten“: „Videntes autem stellam gavisi sunt gaudio magno valde.“ Diese Freude wollte offenbar auch der Künstler unseres Bildes zur Anschauung bringen, welches eine sehr lebendige Darstellung bietet; eine freudige Erregtheit spricht aus der zweiten und dritten Figur: diese eilt auf das Monogramm zu, jene scheint sich wie zur Anbetung auf die Knie herablassen zu wollen.

Ich kehrte nun wieder zu dem Felde mit der präsumtiven *Geburt Christi* zurück, welche die drei bisher enträthselten Darstellungen naturgemäss forderten. Aber umsonst; die noch vorhandenen Reste deuteten eher auf alles andere als auf die erwartete Scene hin. Erst als ich mich entschlossen hatte, die Pinselstriche mechanisch durchzupausen, gelangte ich zum Ziele: ich erkannte eine männliche Figur, welche die Rechte auf den Kopf eines betenden Knaben gelegt hat [2]. Wenn wir von der Haltung des Knaben absehen, so ist das die Art und Weise, wie die alten Künstler die *wunderbare Heilung des Blinden durch Christus* darstellten; wir finden sie so, um ein Beispiel anzuführen, in der gegenüberliegenden Kammer 53 abgebildet. Es stände demnach nichts im Wege, unserer Scene die gleiche Deutung zu geben, welche überdies gut in die Composition hineinpasst.

Das Bild, welches von den vier beschriebenen Scenen umgeben ist [3], verursachte mir geringere Schwierigkeiten, da es eine Gruppe bietet, die bereits aus anderen Malereien bekannt ist. In der Mitte sitzt Christus, mit erhobener Rechten und, wie man annehmen darf, einer Rolle in der Linken; seine Bekleidung ist die gewöhnliche: lange Tunica, Pallium und Sandalen. Zu seinen Füssen steht, mit

[1] Lehner, *Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten* Taf. I 1, III 23, V 36 u. 41, VI 52 f. 56—58, VIII 76 u. 85; Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben* Taf. V und S. 222. 251. 253 f. 267. 270. 276. 279 285. 287.

[2] S. Taf I—IV 1 rechts. [3] S. Taf. I—IV 1 in der Mitte.

angelehntem Deckel, das runde *scrinium* für die Schriftrollen; auf beiden Seiten sitzen je vier männliche Figuren[1], in denselben Gewändern wie Christus. Solche und ähnliche Compositionen stellen, wie ich in der *ersten* Lieferung meiner *Studien über die altchristlichen Bildwerke* beweisen werde, Gerichtsscenen dar, in denen Christus mit Heiligen über Verstorbene zu Gericht sitzt; ich kann hier nur auf diese Schrift verweisen.

Es bleiben noch die Bilder in den vier Eckfeldern zu erklären übrig. Das eine von ihnen, in der zweiten Ecke links, ist der deutlichste Theil des ganzen Deckengemäldes; die Umrisse sind daselbst so gut sichtbar, dass ich sie schon bei meinen ersten Besuchen als das erkannt hatte, was sie darstellen, nämlich eine mit langer Tunica und Pallium bekleidete Figur, welche die Hände zum Gebete erhoben hat. Dieser entspricht in der ersten Ecke rechts, also übers Kreuz, eine ähnliche Gestalt. Die Figuren in den zwei noch übrigen Feldern tragen kurze Tuniken; ob sie auch als Oranten abgebildet seien, habe ich lange Zeit nicht mit Gewissheit angeben können; ich schloss es durch Analogie aus dem Deckengemälde einer benachbarten Kammer, in dessen Eckfeldern in ähnlicher Weise abwechselnd zwei weibliche und zwei männliche Oranten gemalt sind[2].

Nachdem ich zu den vorstehenden Resultaten gekommen war, hielt ich über die Deckenmalerei in dem Vereine der hiesigen Alterthumsforscher einen Vortrag[3], welcher zur Folge hatte, dass die *päpstliche Commission für christliche Alterthumskunde* die drei noch halb verschütteten Kammern ausgraben liess. Dies war für das weitere Studium der Gemälde, insbesondere für ihre Vergleichung untereinander, sowie für die Anfertigung der Tafeln zum Zwecke der Publication eine unumgängliche Nothwendigkeit. Einige von den Bildern kehren nämlich in allen drei Kammern wieder, und da sie in 52 und 53 besser erhalten sind, so lassen sich mit ihrer Hilfe die verblassten wiederherstellen. Dazu kommt, dass das Studium bis dahin mit vielen Schwierigkeiten verbunden war: ich konnte die Malereien nur kniend, an manchen Stellen sogar nur liegend untersuchen; in kniender Haltung musste ich auch die Pausen machen. Jetzt, nach der Wegschaffung des Schuttes, schwanden nicht bloss alle diese Hindernisse, sondern es bot sich auch die Möglichkeit dar, an den Bildern, die keine ganz sichere Erkenntniss des dargestellten

---

[1] Von den Figuren, welche zur Rechten Christi gemalt waren, ist fast jede Spur verschwunden.

[2] Bosio, *Roma Sotterranea* p. 351; Aringhi, *Roma Subterranea*, ed. Rom. II. p. 79, ed. Paris. II. p. 35; Bottari, *Roma Sotterranea* II tav. CVII; Garrucci, *Storia* II tav. 46, 2.

[3] Vergl. *Académie des inscriptions et belles-lettres* in der Sitzung vom 6. März; *Bulletin critique* in der Nummer vom 15. März: *The Tablet* vom 7. und 21. März; *Osservatore Romano* vom 1. März; *Der Katholik* im Märzheft S. 273 ff.; *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 17. April; *American ecclesiastical review* im Juliheft S. 36 f.

Gegenstandes zuliessen, Waschungen vorzunehmen. Dieses Verfahren verfehlte seine Wirkung nicht; von den Schimmelflecken befreit, traten die Umrisse der Figuren deutlicher hervor, wodurch schliesslich alle Zweifel über ihre Bedeutung beseitigt wurden. Die Hoffnung, im Schutte Epitaphien oder auch nur deren Bruchstücke zu finden, hat sich dagegen nicht erfüllt; alle Gräber sind erbrochen und ihrer Verschlussplatten beraubt; eine schmucklose Thonlampe ist das einzige, was der Schutt geborgen hat [1].

Meine Auslegung der Malereien an der Decke liess bei zwei Darstellungen einige Bedenken zu; ich meine die Scene der Blindenheilung und die Figuren in den vier Eckfeldern [2]. Die letzten Untersuchungen, welche ich darüber mit Musse und Bequemlichkeit anstellen konnte, zeigten, dass die Bedenken begründet waren: die Blindenheilung erwies sich als die Taufe Christi, und in den Eckfeldern ist abwechselnd der gute Hirt und ein Orans gemalt, — beides Darstellungen, welche den an sich schon hohen Werth des Deckengemäldes um ein bedeutendes erhöhen.

Die beiden Oranten haben eine lange Tunica und darüber das Pallium, dessen Zipfel bei dem besser erhaltenen mit dem Buchstaben I verziert ist. In dieser Bekleidung erscheinen auf den Kunstdenkmälern der Katakomben seit dem dritten Jahrhundert gewöhnlich Christus, die Engel und die Heiligen. Unter letzteren sind natürlich die Martyrer zu verstehen, denn in der ersten Zeit decken sich bekanntlich diese Begriffe. Bisher kannte ich unter den Malereien nur eine einzige, auf welcher ein Orans jene Gewänder trägt; derselbe befindet sich in der von unserer Kammer nicht weit entfernten *cripta della Madonna* [3], in der Mitte des Bogens des Arcosols. Das Bild ist noch nicht veröffentlicht; ich liess es photographiren und gebe es auf Taf. VI 1. Die Gestalt des Orans ist mit grossem Geschick gezeichnet; wie von Wolken getragen schwebt sie leicht und anmuthig dahin. Das Gesicht ist edel und ausdrucksvoll; die faltenreichen Gewänder schmiegen sich an den Körper an und lassen dessen Form hindurchschimmern. Die Umrahmung bilden zwei concentrische Kreise, in denen ein Lorbeerkranz gemalt ist. Alles dieses passt gut zusammen und macht das Bild zu einem der anziehendsten der Katakomben. Die beiden Oranten unseres Deckengemäldes haben mit ihm eine auffallende Aehnlichkeit und rühren sicher von demselben Künstler her.

[1] Die Ausgrabung der drei Kammern war auch für die Geschichte der *alten Copien* von nicht geringer Bedeutung; denn in 53 fand ich eine Namensunterschrift aus dem Jahre 1602 und in 52 eine Kohlenzeichnung, welche die erste Veranlassung zur Feststellung des Namens des „anonymen“ Copisten Bosio's geboten haben. Vergl. *Römische Quartalschrift* 1891, Taf. VI 1 u. 6.

[2] Vergl. oben S. 5. [3] Vergl. oben S. 2.

Die zwei Bilder des guten Hirten bieten nichts Aussergewöhnliches dar. Von seiner Bekleidung kann man mit Sicherheit nur die gegürtete *tunica exomis* erkennen, welche die rechte Schulter und Brust unbedeckt lässt; mit der linken Hand hält er vorn an der Brust die Beine des Schafes zusammen, mit der herabgelassenen rechten, wie es scheint, die Hirtenpfeife. Deutlich sichtbar ist er in der zweiten Ecke rechts, ganz undeutlich in dem andern Felde.

Die gleiche Gegenüberstellung des guten Hirten mit Oranten sehen wir auf dem ältesten Deckengemälde von S. Callisto, in der Lucinagruft, welches de Rossi im ersten Bande seiner *Roma Sotterranea*[1] in Farben veröffentlicht hat; nur sind dort die Oranten weiblich.

Die Taufe Christi[2] ist in folgender Weise dargestellt: Johannes steht am Ufer des Jordan, hat den linken Fuss auf einen Stein gesetzt und berührt, etwas nach vorn geneigt, mit der Rechten das Haupt Christi; er trägt ein ihn nur dürftig bekleidendes Gewand (Fell?), welches die rechte Schulter, den rechten Arm und die Beine bis über die Knie frei lässt. Christus ist als nackter Knabe gemalt; er steht im Wasser und hat die Hände zum Beten erhoben; über ihm sieht man aus den Wolken den Heiligen Geist in der Gestalt einer Taube herabschweben. Dass Christus hier als Knabe abgebildet ist, darf nicht befremden, noch weniger gegen die gegebene Deutung geltend gemacht werden; denn gerade so erscheint er in den Taufscenen an den Sarkophagen[3]. Man hat darin mit Recht eine Einwirkung der in jener Zeit üblichen Sprachweise erkannt, nach welcher die Neugetauften, weil geistig wiedergeboren, *pueri* oder *infantes*, Kinder, genannt wurden[4].

Es ist bekannt, wie selten die Abbildungen der Taufe Christi auf den alten Denkmälern sind. Unter den Malereien können wir (neben der späten aus der Ponziankatakombe) nur eine angeben, die dazu nicht über alle Zweifel erhaben ist und deswegen von mehreren Gelehrten in anderer Weise gedeutet wurde. Unser Bild lässt keine Bedenken zu, ist also die älteste sichere Darstellung der Taufe Christi. Es ist auch das einzige, auf welchem Christus in der Haltung eines Orans steht. Dieser Gestus und die übrigen Einzelheiten entsprechen übrigens genau dem Berichte des hl. Lucas 3, 21: „Es geschah aber, als alles Volk sich taufen liess, dass auch Jesus getauft wurde, und da er betete, öffnete sich der Himmel, und der Heilige Geist stieg in leiblicher Gestalt gleich einer Taube auf ihn herab“ u. s. w.

[1] De Rossi, *Roma Sotterranea* I tav. X; nach ihm brachten es Garrucci, *Storia* II tav. 2, 5; Kraus, *Roma Sotterranea* Taf. IX, u. a. m.

[2] S. Taf. I—IV 1 rechts.

[3] Garrucci, *Storia* V tav. 316, 1; 341, 3; 351, 5.

[4] Vergl. Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* p. 27.

## § 2. Die Gemälde an der Eingangswand.

Besser erhalten sind die Gemälde an der innern Seite der Eingangswand. Rechts (vom Eintretenden) erblicken wir zu oberst die Heilung der Blutflüssigen[1]. Drei Evangelisten, Matthäus (9, 20 ff.), Marcus (5, 25 ff.) und Lucas (8, 43 ff.), erzählen uns dieses Ereigniss; der Maler scheint sich mehr an den Wortlaut des ersten gehalten zu haben, welcher meldet: „Und siehe, ein Weib, das seit zwölf Jahren am Blutflusse litt, trat rückwärts hinzu und berührte den Saum seines (Christi) Kleides; denn sie sprach bei sich selbst: wenn ich nur sein Kleid berühre, so werde ich gesund. Jesus aber wandte sich um, sah sie und sprach: Tochter, sei getrost! dein Glaube hat dir geholfen. Und das Weib ward gesund von derselben Stunde an." Die Blutflüssige kniet auf unserem Bilde und berührt mit beiden Händen das Gewand Christi, auf den auch ihr Blick sich richtet. Christus, in schreitender Haltung, wendet sich zu der Knienden um; seine Linke ist unter dem Mantel verborgen, die Rechte bis zur Brusthöhe erhoben. Er hat die gewöhnliche Bekleidung an: lange Tunica, Pallium und Sandalen; die der Frau besteht aus langer Tunica und Pallium, das über den Kopf gezogen ist.

Das Bild in dem untern Felde stellt die Heilung des Gichtbrüchigen dar[2]. Christus ist auch hier in schreitender Haltung, aber ganz *en profil* gemalt; er schaut auf den Gichtbrüchigen, welcher rechts von ihm steht. Der Kranke ist bereits geheilt und trägt das Bettgestell mit den zugehörigen Tüchern auf seinen Schultern; er ist mit niederen Schuhen und einer kurzen gegürteten Tunica bekleidet.

In dem ersten Felde an der linken Seite des Einganges vollzieht sich die Heilung des Blindgeborenen (*Joh.* 9)[3]. Christus hat den linken Fuss auf einen Stein gesetzt und berührt mit der rechten Hand die Augen des Blinden; dieser kniet und hat seine Hände flehentlich bittend ausgebreitet; er trägt dieselbe Bekleidung wie der Gichtbrüchige, nur ist seine Tunica ungegürtet.

Im letzten Gemälde wird uns Christus mit der Samariterin am Jakobsbrunnen vorgeführt[4]. Christus sitzt und spricht, indem er die Rechte vor sich erhoben hat. Die Samariterin steht, mit einer langen, gegürteten Tunica bekleidet, und scheint zuzuhören; in der rechten Hand hält sie den Eimer, in der linken das Seil, an das der Eimer gebunden ist; zwischen Christus und der Frau ragt aus dem Boden die runde Brunnenöffnung heraus.

Nachdem so alle Malereien der Kammer entziffert und klargestellt waren, liess ich sie photographiren, um darnach eine möglichst genaue Copie anfertigen

---

[1] S. Taf. I—IV 2 oben. [2] S. Taf. I—IV 2 unten. [3] S. Taf. I—IV 3 oben. [4] S. Taf. I—IV 3 unten.

zu können. Bei dem traurigen Zustande, in welchem die Gemälde auf uns gekommen sind, lässt es sich denken, dass die Photographie die Figuren nur in äusserst schwachen Umrissen wiedergeben konnte. Infolgedessen musste nicht wenig mit dem Pinsel nachgeholfen werden, was selbstverständlich an Ort und Stelle, angesichts des Originals, vorgenommen ist. Auf diese Weise entstand die Copie auf Taf. I—II. Ich darf sagen, dass sie gut ausgefallen und geeignet ist, dem Leser eine richtige Vorstellung von den Malereien zu verschaffen; nur sind — das sei ausdrücklich bemerkt — die Umrisse der Figuren auf ihr ungleich deutlicher als auf dem Original.

Um aber auch einen Begriff von den Fresken in ihrem ursprünglichen Zustande zu gewinnen, habe ich eine Wiederherstellung derselben unternommen und auf Taf. III—IV in einfachen Umrisslinien ausgeführt. Die Arbeit war keine geringe, weil jede Willkür ausgeschlossen wurde. Wie man sieht, habe ich mich streng an das im Original Gebotene gehalten. Für die näheren Details, wie Form und Ausdruck der Gesichter, Faltenwurf, Haltung und Attribute der Figuren, benutzte ich, soweit es möglich war, die noch heute deutlich sichtbaren Gemälde desselben Künstlers, welche sich in den zwei benachbarten Kammern und in der *cripta della Madonna* befinden[1]. Ich gebe zu, dass ich in diesen Einzelheiten wohl nicht überall das Richtige getroffen habe; dazu sind die Figuren, zumal des Deckengemäldes, wohl sorgfältiger und schöner ausgeführt, als die Originalmalereien es erfordern; dass der dargestellte Gegenstand selbst richtig wiedergegeben ist, wird niemand in Abrede stellen können.

Schliesslich bemerke ich noch, dass ich schon Gelegenheit hatte, Archäologen wie Freunde der Archäologie, und vor allem den Meister selbst in die Grabkammer zu führen und die Gemälde derselben zu erklären. Es liess sich da immer derselbe Vorgang beobachten: anfangs sahen die Besucher von der Deckenmalerei nichts als die grauen und schwarzen Flecken; als ich jedoch die Scenen in der richtigen Weise beleuchtete und dabei die Umrisse der Figuren mit dem Finger angab, erkannten sie unschwer jedes einzelne Bild[2].

## § 3. Das Verhältniss der Malereien von Kammer 54 zu denjenigen in den zwei benachbarten Kammern 53 und 52.

Eine technische Prüfung, die ich an den Fresken vornahm, ergab, dass die Ausmalung mit der Kammer 54 begann; dann kam 53 und zuletzt 52 an die

[1] Taf. V 1—3; Taf. VI 1; dazu die Zeichnungen, die ich nur zu diesem Zwecke in der Kammer 53 angefertigt habe.

[2] De Rossi war durch den Besuch in so hohem Grade befriedigt, dass er mit Rücksicht auf das Gemälde der Blindenheilung scherzhaft zu mir sagte: „Anche Lei ha fatto un miracolo: ha illuminato i ciechi!“

Reihe. Als 54 ausgemalt wurde, war der Mörtel noch so frisch, dass der Pinsel des Künstlers die vom Maurer beim Glätten des Stuckes zurückgelassenen Spuren unterbrach, die oberste Mörtelschicht mit sich fortnahm und mit der Farbe vermischte. Gerade diesem Umstande habe ich es zu verdanken, dass mir die Entzifferung der verblichenen Gemälde möglich wurde. In der Kammer 53 war der Stuck weniger frisch; infolgedessen hat der Pinsel keine Furchen eingedrückt. In 52 endlich scheint der Mörtel schon fast ganz trocken gewesen zu sein, denn die Farbe konnte so wenig in ihn eindringen, dass sie an manchen Stellen, wo sie besonders stark aufgetragen ist, sich mit dem Finger wegwischen lässt.

In der Kammer 53 wiederholte der Künstler, an der innern Seite des Einganges, die Heilung des Blinden und des Gichtbrüchigen, und in der Mitte der Decke den guten Hirten [1]. Für die vier Lunetten, welche den guten Hirten umgeben, wählte er neue Darstellungen, nämlich Noeh in der Arche und drei Scenen aus der Geschichte des Jonas: wie der Prophet aus dem Schiff geworfen wird [2], wie der Fisch ihn ausspeit, und wie er unter der Kürbisstaude ruht. In den vier Feldern zwischen den Lunetten malte er vier niedrige Fruchtschalen von grüner Farbe, welche nach Art der Milcheimer mit einem Henkel über der Oeffnung versehen sind [3].

Auch in 52 wiederholte der Künstler zum Theil die nämlichen Bilder: an der Eingangswand rechts den guten Hirten und den Gichtbrüchigen, links die Auswerfung des Jonas und eine Orans; an der Aussenwand des Arcosols [4] links den ruhenden Jonas [5] und rechts vielleicht den Fisch, welcher den Propheten ausspeit [6]. Das Arcosol selbst erhielt nur eine flüchtig hingeworfene Decoration: der Bogen ein Schilfrohr, die Lunette eine sternförmige Verzierung. Von dem Deckengemälde versichert Bosio ganz bestimmt, dass es keine „Figuren“ enthalte: „Nella Volta non vi sono figure.“ [7] Der Gelehrte hat insofern Recht, als

---

[1] Bosio, *Roma Sotterr.* p. 443; Aringhi, *Roma Subterr.*, ed. Rom. II. p. 71; ed. Paris. II. p. 33; Bottari, *Roma Sotterr.* II tav. CIII; Garrucci, *Storia* II tav. 44, 1—3. Vergl. weiter unten § 9.

[2] Nach ähnlichen Compositionen zu schliessen, ist es ausser allem Zweifel, dass diese Scene hier gemalt war. Bosio liess das Feld frei und schrieb: „In questa parte, essendo caduta l'incollatura, non si può vedere, che cosa vi fosse dipinta.“

[3] Der Copist Bosio's veränderte die Fruchtschalen in unförmliche Ornamente, die man auf den antiken Malereien vergebens suchen wird.

[4] Dieses ist das einzige Arcosol; in den zwei anderen Kammern sind nur einfache Nischengräber (loculi). An der Vorderwand des Arcosols war eine Marmorplatte (wohl mit Inschrift) befestigt, von der noch rechts unten im Boden ein kleines Bruchstück stecken blieb.

[5] Avanzino, der Copist Bosio's, zeichnete dafür den auf einem Felsen sitzenden Job. Vergl. Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien* S. 60.

[6] Wie in der Kammer 53, so ist diese Scene auch hier mit dem Stuck von der Wand herabgefallen.

[7] Bosio, *Roma Sotterr.* p. 345.

der grössere Theil der Decke nur mit Ornamenten bedeckt ist; in dem runden Mittelfelde erkannte ich jedoch die Umrisse einer in Tunica und Pallium gekleideten Figur, welche an den Orans der Taf. VI 1 erinnert. Sie hat die rechte Hand herabgelassen, nimmt also dieselbe Haltung ein wie Christus in den Scenen der wunderbaren Brodvermehrung [1]. Auf diese Scene deuten auch die Reste von den Körben hin, die zu beiden Seiten der Figur am Boden sichtbar sind. Ein ganz ähnliches, noch nicht veröffentlichtes Bild besitzt die (einzige) Kammer in der Katakombe *della Nunziatella* [2]; es ist, die Beschädigung im Gesicht und an den Schultern der Figur Christi abgerechnet, sehr gut erhalten. Ich fertigte von ihm eine genaue Copie an, welche ich mit den geringen Ergänzungen auf Taf. VII 1 gebe. Denkt man sich die Figur etwas schlanker, und einige Körbe auch auf der rechten Seite vertheilt, so erhält man das zerstörte Gemälde der Brodvermehrung auf der Decke in 52.

Die Malereien der beiden Kammern 53 und 52 sind also ungleich weniger reichhaltig als diejenigen von 54. Die nämliche Erscheinung hat de Rossi in den sogen. Sacramentskapellen von S. Callisto constatirt: dort zeichnen sich zwei Crypten durch grössern Reichthum an Gemälden vor den drei übrigen aus. Zwischen diesen und jenen liegt ein zeitlicher Abstand von mehreren Decennien; bei unseren Kammern kann es sich dagegen nur um einige Tage handeln.

Die Wiederholung derselben Darstellungen geschah nicht in allen drei Kammern in der gleichen Weise. So trägt der gute Hirt in 52 ein Schaf, in 53 eine Ziege; dort hat er eine Hirtenpfeife, hier einen Stab als Attribut; in beiden ist er mit Schuhen, kurzer, gegürteter Aermeltunica und einem von den Schultern herabhangenden Mantel bekleidet, während die zwei Hirten in 54 sicher die *tunica exomis* haben. Ungleich sind ferner die beiden Blindenheilungen [3], und auch die Heilung des Gichtbrüchigen in 52 unterscheidet sich nicht wenig von denjenigen in 53 und 54. Diese Verschiedenheiten haben in dem Streben des Künstlers nach Abwechslung und Symmetrie ihren Grund.

Der Künstler hat es verstanden, den Pinsel ebenso schnell als sicher zu führen. Die meisten seiner Figuren sind richtig und in der den Verhältnissen entsprechenden Haltung gezeichnet; einigen, wie z. B. der Figur Christi neben der Chananäerin, merkt man noch den Einfluss der Antike an; keine einzige hat

[1] Ich verweise nicht auf die Scene der Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana, weil sie in Malereien bisher nur ein einziges Mal nachgewiesen ist, während die Brodvermehrung häufig vorkommt. Zu vergleichen, was ich darüber in der *Römischen Quartalschrift* 1889, S. 295 f. geschrieben habe.

[2] Vergl. De Rossi, *Bullettino di archeologia cristiana* 1877, p. 140; Lefort, *Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie* p. 35.

[3] Vergl. weiter unten § 10.

sodann etwas von dem Starren und Schematischen an sich, das die Malereien seit dem vierten Jahrhundert annehmen. Einen weitern Hinweis für die Datirung der Gemälde bietet die Form des Sternes, welche die des vorconstantinischen Monogrammes Jesu Christi ist. Bringen wir mit diesen Kriterien auch den Inhalt der Malereien in Anschlag, so sind wir berechtigt, als Entstehungszeit derselben etwa die Mitte des dritten Jahrhunderts anzusetzen.

## § 4. Die Erklärung der Malereien.

Es liegt auf der Hand, dass wir in den beschriebenen Gemälden religiöse Darstellungen vor uns haben, welche nicht so sehr einen historischen als vielmehr einen symbolischen Charakter und Werth besitzen. Mit dem Versuche, diesen zu ergründen, betreten wir zwar ein schwieriges Gebiet, auf welchem schon mancher Forscher von seiner Phantasie in die Irre geführt wurde; doch sind die Schwierigkeiten nicht unüberwindlich. Denn die altchristliche Symbolik ist vor allem Sache des Verstandes, nicht der Phantasie, und beruht auf einfachen, gesunden, vernünftigen Gesetzen und Principien, die nur durch das vergleichende Studium aller uns erhaltenen Monumente, schriftlicher wie bildlicher, sich bestimmen lassen.

Was nämlich die inschriftlichen Denkmäler bisweilen in Worten sagen, stellen die figürlichen im Bilde dar. Um dieses an einem concreten Beispiele zu zeigen, wird es genügen, auf die beiden Epigramme des Abercius von Hieropolis und des Pectorius von Autun, sowie auf die Bilder der sogen. Sacramentskapellen von S. Callisto hinzuweisen. Diese erklären und ergänzen sich gegenseitig und zeigen durch ihre Uebereinstimmung, dass die in ihnen verborgene Symbolik nicht etwa bloss von einzelnen Gemeinden verstanden und gebraucht wurde, sondern Gemeingut der ganzen Kirche war [1]. Dadurch erschliessen sie uns das Verständniss von verwandten Monumenten, die weniger offen reden, und werden so zu wahren Wegweisern auf dem Felde der Symbolik.

Einen neuen Wegweiser erhalten wir in den Malereien der Kammer von SS. Pietro e Marcellino. Dieselben führen uns einen Cyclus von Scenen vor, welche unter sich in engem Zusammenhange stehen. Die in ihnen niedergelegten Wahrheiten sind so tief empfunden und theologisch so klar durchdacht, dass sie offenbar nicht vom Künstler selbst herrühren, sondern einen andern Urheber haben, der in den Glaubenswahrheiten gut unterrichtet war und den Künstler inspirirt hat. Er gab dabei durch die Auswahl der Bilder und ihre Gruppirung seine Ideen deutlich zu verstehen; wir brauchen daher nicht weit zu suchen, um sie zu erklären, finden vielmehr alles Nothwendige in der Heiligen Schrift.

---

[1] Vergl. Wilpert, *Principienfragen der christlichen Archäologie* S. 50—62.

Die Erklärung hat mit der Scene über dem Eingange, mit der Verkündigung, zu beginnen. „Siehe," sprach der Engel zu Maria, „du wirst empfangen in deinem Leibe und einen Sohn gebären, und du sollst seinen Namen Jesus heissen. Dieser wird gross sein und der Sohn des Allerhöchsten genannt werden; Gott, der Herr, wird ihm den Thron seines Vaters David geben, und er wird herrschen im Hause Jakobs ewiglich, und seines Reiches wird kein Ende sein" (*Luc.* 1, 31—33). „Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnet, und wir haben seine Herrlichkeit gesehen, die Herrlichkeit als des Eingeborenen vom Vater, voll der Gnade und Wahrheit" (*Joh.* 1, 14). Diese Geheimnisse der Verkündigung und Empfängniss werden uns im ersten Bilde vergegenwärtigt.

Kurz bevor der Evangelist Johannes mit den angeführten Worten von der Menschwerdung des Sohnes Gottes spricht, nennt er ihn „das wahre Licht, welches alle Menschen, die in diese Welt kommen, erleuchtet" (1, 9). Aehnlich sagt der Heiland von sich selbst: „Ich bin als das Licht in die Welt gekommen, damit jeder, der an mich glaubt, nicht in der Finsterniss bleibe" (*Joh.* 12, 46). Diese Eigenschaft des Lichtes legt die Heilige Schrift Christo oft bei. Als der greise Simeon ihn als Kind in seinen Armen hielt, brach er in die Worte aus: „Nun entlässest du, Herr! nach deinem Worte deinen Diener im Frieden; denn meine Augen haben dein Heil gesehen, das du bereitet hast vor dem Angesichte aller Völker, als ein Licht zur Erleuchtung der Heiden und zur Verherrlichung deines Volkes Israel" (*Luc.* 2, 29—32). Aehnliche oder gleichbedeutende Texte, in denen Christus als Licht erscheint, liessen sich noch in Fülle beibringen; da dieselben aber zur Genüge bekannt sind, so will ich mich auf die folgende Prophezie aus den Schriften des Alten Testamentes beschränken: „Mach dich auf, werde Licht, Jerusalem! denn es kommt dein Licht, und die Herrlichkeit des Herrn geht über dir auf. Denn siehe, Finsterniss bedeckt die Erde, und Dunkel die Völker; aber über dir geht der Herr auf, und seine Herrlichkeit erscheint in dir. Es wandeln die Völker in deinem Lichte, und die Könige im Glanze, der dir aufgegangen. Erhebe ringsum deine Augen und schaue; sie alle versammeln sich und kommen zu dir; deine Söhne kommen von ferne, und deine Töchter erheben sich von allen Seiten. Dann wirst du schauen die Fülle, und dein Herz wird sich wundern und weit werden, wenn des Meeres Menge sich zu dir bekehrt hat, und die Macht der Heiden zu dir gekommen ist. Eine Flut von Kameelen wird dich bedecken, Dromedare aus Madian und Epha; aus Saba kommen alle, opfern Gold und Weihrauch, und verkünden das Lob des Herrn" (*Is.* 60, 1—6). Ich habe diese Weissagung angeführt, weil sie offenbar zwei Scenen des Deckengemäldes zu Grunde liegt: im Felde gegenüber der Verkündigung sehen wir

*die „Könige“ im Lichte des Sternes, im Glanze des Namens Jesu Christi wandeln* und im Felde rechts daneben *dem neugeborenen Sohne Gottes ihre Geschenke, ihre Huldigung darbringen.* „Und sie gingen“, erzählt der Evangelist, „in das Haus, fanden das Kind mit Maria, seiner Mutter, fielen nieder und beteten es an. Sie thaten auch ihre Schätze auf und brachten ihm Geschenke: Gold, Weihrauch und Myrrhen“ (*Matth.* 2, 11).

Dieses war die erste Anerkennung, welche dem Sohne Gottes von den Grossen der Welt zu theil wurde; die erste, feierliche Anerkennung von seiten seines himmlischen Vaters erfolgte bei der Taufe im Jordan: „Und siehe, eine Stimme vom Himmel sprach: Dieser ist mein geliebter Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe“ (*Matth.* 3, 17). „Diesen sollt ihr hören!“ fügte dieselbe Stimme bei, als Jesus in Gegenwart der drei bevorzugten Apostel sich verklärte (*Matth.* 17, 5).

Zum Beweise seiner Gottheit berief sich der Heiland gegenüber den Jüngern auf seine „Werke“. „Glaubet ihr nicht,“ fragte er sie, „dass ich im Vater bin und der Vater in mir ist? Wo nicht, so glaubet mir doch um der Werke willen“ (*Joh.* 14, 11 f.). Jeder weiss, dass hiermit die Wunder gemeint sind. Durch die Wunder hat Christus thatsächlich gezeigt, dass er über der natürlichen Ordnung der Dinge steht, dass er der Herr und Beherrscher der Natur, dass er Gott ist. Daher gab es nach seiner eigenen Aussage für den Unglauben der Juden, welche Zeugen der Wunder waren, keine Entschuldigung: „Wenn ich nicht die Werke unter ihnen gethan hätte, die kein anderer gethan hat, so hätten sie keine Sünde; nun aber haben sie dieselben gesehen und hassen doch mich und meinen Vater“ (*Joh.* 15, 24). Drei Wunder, und zwar drei Heilungen, sehen wir in unserer Kammer abgebildet: die Heilung der Blutflüssigen, des Gichtbrüchigen und des Blinden. Dass gerade diese Wunder ausgewählt wurden, geschah nicht zufällig, sondern wohl deswegen, weil der Heiland, wie die Evangelisten besonders betonen, sie zur Belohnung des Glaubens an ihn gewirkt hat. „Tochter,“ sagte er zur Blutflüssigen, „sei getrost! dein Glaube hat dir geholfen“ (*Matth.* 9, 22); ähnlich auch zum Blinden: „Sei sehend! dein Glaube hat dir geholfen“ (*Luc.* 18, 42); und die Heilung des Gichtbrüchigen vollzog er, da er „den Glauben“ derer „sah“, die den Kranken durch das Dach zu ihm herabgelassen hatten (*Marc.* 2, 5). Die Gottheit Christi, des Gekreuzigten, ist der höchste Inbegriff des Evangeliums. „Wir predigen“, schreibt der hl. Paulus an die Korinther, „Christum, den Gekreuzigten, der den Juden zwar ein Aergerniss und den Heiden eine Thorheit ist, den Berufenen aber aus den Juden sowohl als den Heiden (predigen wir) Christum als Gottes Kraft und Gottes Weisheit“ (1 Kor. 1, 23 f.). An einer andern Stelle desselben Briefes (2, 2) rühmt sich der Apostel, „nichts anderes zu wissen als allein Jesum Christum, und diesen als den Gekreuzigten“.

Der Glaube an Christus und seine göttliche Sendung war eben die nothwendige Vorbedingung zur Seligkeit; er war das Grunddogma, welches von allen übrigen Glaubenswahrheiten vorausgesetzt wurde. Dieser Glaube wird auf den alten Grabinschriften bisweilen durch bestimmt abgefasste Formeln zum Ausdruck gebracht: Lucill (?) A CReDEDIT in JesVm ☧, *Lucilla glaubte an Jesus Christus,* lesen wir auf einem noch nicht veröffentlichten Epitaphium aus der Katakombe der hl. Domitilla[1]; eine von de Rossi[2] ergänzte Inschrift der gleichen Nekropole sagt: JuCVNDIANVS . . . credidit in CRISTVM IESVm vivit? in patrE ET FILIO ET ISPiritu sancto, *Jucundianus glaubte an Christus Jesus: er ist eingegangen zum Leben im Vater, dem Sohne und dem Heiligen Geiste;* auf einer dritten heisst es von dem Verstorbenen, dass er *„wegen seines Glaubens an Christus den Lohn des Lichtes empfangen hat:* in ChRISTVM CREDENS PRaEMIA LVCIS hABET[3]. Was die Epitaphien hier in Worten sagen, wollen uns die drei Wunderscenen im Bilde vergegenwärtigen: sie sind der Ausdruck des Glaubens an die Gottheit Christi. In passender Weise ist mit ihnen die Scene der Unterredung am Jakobsbrunnen verbunden, in welcher sich Christus der Samariterin als den verheissenen Messias geoffenbart hat. Die Folge dieser Unterredung war die Bekehrung der Frau, sowie eines grossen Theiles der Bewohner von Sichar: „Aus jener Stadt aber glaubten viele der Samariter an ihn wegen der Rede des Weibes, welches bezeugte: Er hat mir alles gesagt, was ich gethan habe. . . Und viel mehrere glaubten an ihn seiner Lehre wegen. Und sie sprachen zum Weibe: Wir glauben nun nicht mehr um deiner Rede willen; denn wir haben ihn selbst gehört und wissen, dass dieser wahrhaftig ist der Heiland der Welt“ (*Joh.* 4, 39. 41 f.).

Die Bilder, welche ich bisher erklärt habe, beziehen sich demnach in erster Linie sämmtlich auf die Person des Gottmenschen Jesus Christus. Sie stellen ihn dar in seiner Würde als Messias und Sohn Gottes, der zur Erlösung der Welt aus Maria, der Jungfrau, den menschlichen Leib angenommen hat; sie zeigen ihn als das Licht, welches zur Erleuchtung derer gekommen ist, „die im Finstern und Todesschatten sitzen“ (*Luc.* 1, 79).

Die Erleuchtung, welche Gott den Lebenden durch den Glauben gibt, verleiht er den abgestorbenen Gerechten durch seine Gegenwart[4]. „Sie werden sein Angesicht sehen“, sagt von ihnen der hl. Johannes (Apoc. 22, 4 f.), „und

[1] Ich werde die Inschrift in Facsimile in den *Studien über die altchristlichen Bildwerke* veröffentlichen.

[2] De Rossi, *Bullettino di archeol. crist.* 1881, p. 66.

[3] De Rossi, *Inscriptiones christianae* I. n. 412 p. 180.

[4] Vergl. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* I. p. 12.

seinen Namen an ihren Stirnen tragen. Und Nacht wird keine mehr sein; und man wird nicht bedürfen des Lichtes einer Lampe, oder des Lichtes der Sonne; denn Gott der Herr wird sie erleuchten, und sie werden regieren in alle Ewigkeit." Den gleichen Gedanken spricht der Heilige auch aus, wo er das himmlische Jerusalem beschreibt: „Und die Stadt bedarf weder der Sonne noch des Mondes, dass sie leuchten in ihr; denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie, und ihre Leuchte ist das Lamm" (21, 23). Nicht weniger klar reden auch die Grabinschriften. Eine von Boldetti [1] in der Katakombe der hl. Priscilla aufgefundene ruft der Verstorbenen voll Zuversicht zu:

ΜΑΡΙΤΙΜΑ ΣΕΜΝΗ ΓΛΥΚΕΡΟΝ ΦΑΟΣ ΟΥ ΚΑΤΕΛΕΙΨΑΣ
ΕΣΧΕΣ ΓΑΡ ΜΕΤΑ ΣΟΥ (ΙΧΘΥΝ) ΠΑΝΑΘΑΝΑΤΟΝ ΚΑΤΑ ΠΑΝΤΑ [2].

*Maritima Semne, du hast das liebliche Licht nicht verlassen, denn du hast ja mit dir den* ΙΧΘΥΣ (Christus), *den über alles Unsterblichen.* Φῶς τὸ θανόντων, *Licht der Verstorbenen,* nennt deshalb Pectorius den Heiland in dem Epitaphium, das er den Seinigen gesetzt hat, und auf einem dritten, das jetzt in der Crypta der Praxediskirche aufbewahrt wird, lesen wir, dass *die Seele* des Verstorbenen *in das Licht des Herrn aufgenommen wurde:* CVIVS SPIRITVS IN LVCE DOMINI SVSCEPTVS EST [3].

Von Christus übertrug sich die Idee des Lichtes auf den Ort der Auserwählten und auf die Seligkeit überhaupt. So heisst auf einer Inschrift aus S. Paul der Weg zum Himmel VIA LVCIS [4], und Venantius Fortunatus gebraucht den Ausdruck LOCA LVCIDA für das Paradies [5]; ein Epitaphium aus der Katakombe der hl. Cyriaca beginnt mit den Worten:

CORPUS HUMO ANIMAM CHRISTO PETRONI DEDISTI
NAM IUSTAE MENTES FOVENTVR LVCE CELESTI

*Den Leib hast du, Petronius, der Erde, die Seele Christo übergeben; denn die Gerechten erfreuen sich des himmlischen Lichtes* [6]*;* der Bischof Spes von Spoleto ferner bittet in seinem auf den Martyrer Vitalis verfassten Epigramme, der Heilige möge ihm erwirken helfen, *dass er der Freuden des verheissenen Lichtes theilhaftig werde:* HVNC PRECOR VT LVCIS PROMISSAE GAVDIA CARPAM [7]. Die nämliche Bitte richtet die Kirche täglich an Gott für ihre Abgestorbenen: „Ipsis, Domine,

---

[1] Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri* p. 370.

[2] Vergl. Wilpert, *Principienfragen der christlichen Archäologie* S. 70 f. Statt des eingeklammerten Wortes ΙΧΘΥΝ steht auf dem Original das entsprechende Symbol.

[3] De Rossi, *Inscriptiones christianae* I. n. 444 p. 192.

[4] Bosio, *Roma Sotterr.* p. 154; vergl. *Doctrina duodecim apostolorum* ed. F. X. Funk p. 3.

[5] Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* I. n. 168 p. 229 ss.

[6] Bosio *a. a. O.* p. 400.

[7] De Rossi, *Bullett. di archeol. crist.* 1871, p. 102.

et omnibus in Christo quiescentibus, locum refrigerii, LVCIS et pacis, ut indulgeas, deprecamur." *Gewähre, o Herr, wir bitten dich, diesen und allen denjenigen, welche in Christo entschlafen sind, den Ort der Erquickung, des Lichtes und des Friedens.*

Bevor die Verstorbenen in den Ort des Lichtes, in die ewige Seligkeit zugelassen werden, müssen sie das Gericht bestehen. Dieser Gedanke führt uns zu den letzten Scenen des Deckengemäldes. In der Mitte sehen wir Christum als Richter dargestellt, im Begriff, das Urtheil über einen Verstorbenen auszusprechen, den wir im vorliegenden Falle mit dem geistigen Urheber unseres Bildercyclus identificiren können. Ist das Urtheil ein günstiges? Der Verstorbene war, wie er durch die Gemälde bewies, ein *Gläubiger Christi,* CREDIDIT IN CHRISTVM IESVM; als solcher beobachtete er auch die Gebote, welche der Glaube vorschreibt. Daher haben sich die Heiligen, die auf unserem Bilde zu beiden Seiten von Christus sitzen, für ihn verwendet; sie waren, um den Ausdruck einer Inschrift zu gebrauchen, seine Sachwalter im Gericht: *pro vitae suae testimonio sancti martyres apud Deum et Christum erant* ADVOCATI [1]. Da derselbe aber wohl wusste, mit wie grosser Strenge das Gericht abgehalten würde, so nahm er zu der Barmherzigkeit Gottes seine Zuflucht, indem er den Richter an die Parabel vom guten Hirten erinnerte, dessen Bild er in zwei Eckfeldern malen liess. Alles dieses musste den Richter mild stimmen; das Urtheil konnte infolgedessen nur ein günstiges sein. In der That ist der Verstorbene als der Seligkeit bereits theilhaftig gedacht: er steht als Orans da und betet für die Zurückgebliebenen, damit auch diese das gleiche Ziel erreichen.

Den Schluss der vorstehenden Erklärung mögen die letzten Verse der kurz vorhin erwähnten Inschrift des Pectorius bilden. Diese Verse enthalten ein Gebet, das der Ueberlebende für seine verstorbenen Angehörigen zu Christo, dem Richter, emporsendet, und in dem er zu gleicher Zeit die Seinigen um ein *Memento* für sich selbst bittet.

Ἰχθύϊ χό(ρταζ') ἄρα, λιλαίω, δέσποτα σῶτερ·
Εὖ εὕδοι μ(ή)τηρ. σε λιταζόμε, φῶς τὸ θανόντων.
Ἀσχάνδιε (πάτ)ερ, τὠμῷ κε(χα)ρισμένε θυμῷ,
Σὺν μ(ητρὶ γλυκερῇ καὶ ἀδελφει)οῖσιν ἐμοῖσιν,
Ἰ(χθύος εἰρήνῃ σέο) μνήσεο Πεκτορίουο [2].

[1] De Rossi, *Bullett. di archeol. crist.* 1864, p. 34. Das Epitaph gehört dem vierten Jahrhundert an und stammt aus der Katakombe der hl. Cyriaca, wo es höchst wahrscheinlich als Verschlussplatte eines Arcosols gedient hat. Es wurde gelegentlich der Restaurationsarbeiten in der Basilica des hl. Laurentius ausgegraben und befindet sich jetzt an der rechten Wand in der Unterkirche. Die von mir herangezogene Stelle lautet wörtlich: CVIQVE (nämlich der Verstorbenen, welche *Cyriaca* hiess) PRO VITAE SVAE tesTIMONIVM SANCTI MARTYRES APVT DEVM ET ☧ ERVNT ADVOCATI.

[2] Vergl. Wilpert, *Principienfragen der christl. Archäologie* S. 57, wo die weitere Literatur angegeben ist.

*Mit dem Ichthys sättige nun, darum flehe ich inständig zu dir, du mein Herr und mein Heiland; gib meiner Mutter die ewige Ruhe, ich bitte dich, Licht der Verstorbenen. Aschandius, mein innig geliebter Vater, mögest du mit der theueren Mutter und den Geschwistern im Frieden des Herrn ruhen und deines Sohnes Pectorius gedenken.*

So hat der geistige Urheber der von mir beschriebenen und erklärten Malereien ein Glaubensbekenntniss niedergelegt, wie man es ausführlicher nicht leicht in einem andern Cyclus von Katakombengemälden antreffen wird. Wir finden in ihnen das Dogma von der Gottheit Jesu Christi, von seiner Menschwerdung aus Maria, der Jungfrau, und seiner Taufe; ferner von dem Gericht der Seelen durch Christum, von der Gemeinschaft der Heiligen und der Auferstehung zum ewigen Leben. Diese Dogmen sind in den Fresken ausdrücklich enthalten; andere hängen eng mit ihnen zusammen oder werden stillschweigend vorausgesetzt.

Nunmehr wird man begreifen, mit welchem Rechte ich den besprochenen Gemäldecyclus einen *Wegweiser auf dem Gebiete der Symbolik* genannt habe; derselbe ist auch geeignet, um das einfache Wörtchen FIDELIS, *gläubig,* das auf sehr vielen Grabinschriften den Verstorbenen beigegeben wurde, zu illustriren. Diesen Gedanken weiter auszuführen, ist hier nicht der Ort; ich möchte nur noch die Inschrift hersetzen, welche der Papst Damasus für sein eigenes Grab verfasst hat. Sie lautet:

QVI GRADIENS PELAGI FLVCTVS COMPRESSIT AMAROS
VIVERE QVI PRAESTAT MORIENTIA SEMINA TERRAE
SOLVERE QVI POTVIT LAZARO SVA VINCVLA MORTIS
POST TENEBRAS FRATREM POST TERTIA LVMINA SOLIS
AD SVPEROS ITERVM MARIAE DONARE SORORI
POST CINERES DAMASVM FACIET QVIA SVRGERE CREDO

*Der über die tückischen Wogen des Meeres dahinschritt, der dem abgestorbenen Samenkorn in der Furche neues Leben verleiht, der dem Lazarus die Todesbande gelöst und ihn aus dem finstern Grabe, wo er schon drei Tage gelegen, der Schwester Maria wiedergegeben hat: der wird auch, das glaube ich, den Damasus aus dem Staube zum ewigen Leben erwecken.*

Wollte ein Maler dieses CREDO am Grabe in Bildern darstellen, so müsste er etwa folgende Sujets auswählen: den guten Hirten zwischen den vier Jahreszeiten [1]; Christum, wie er den untersinkenden Petrus aus den Fluten herauszieht [2]; die Auferweckung des Lazarus [3], und Job, den grossen Dulder und Verkünder der Auferstehung des Fleisches.

---

[1] So umgeben die vier Jahreszeiten den guten Hirten auf dem Deckengemälde der einzigen Kammer in der Ponziankatakombe und in der linken Apsis der Bäckercrypta in S. Domitilla. Für beide Gemälde vergl. Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien S.* 57 f. und Taf. XXVIII S. 69 f.

[2] Diese Scene ist auf den bisher entdeckten Malereien der Katakomben nicht nachgewiesen.

[3] Taf. VII 4.

# Zweiter Abschnitt.
# Praktische Schlussfolgerungen.

## § 5. Der Stern.

Eine wichtige Bedeutung hat auf unserem Deckengemälde der Stern als Symbol Christi, des wahren Lichtes, das zur Erleuchtung des Menschengeschlechtes in die Welt gekommen ist. Dass wir dem Sterne diese Bedeutung beizumessen haben, beweist seine monogrammatische Form für den Doppelnamen Jesus Christus (☩), an dessen Stelle in der constantinischen Zeit das Monogramm für den Namen Christus (☧) getreten ist. In derselben Bedeutung erscheint der Stern auch über dem Haupte der Madonna auf dem bekannten Bilde von S. Priscilla: links steht der Prophet Isaias, welcher mit der rechten Hand auf den von ihm geweissagten Stern zeigt; rechts ist die Verwirklichung seiner Prophezie gemalt, nämlich die Jungfrau mit dem Jesusknaben auf dem Schosse.

Auf diese Weise erklärt sich das Vorkommen des Sternes auf einigen Reliefbildern mit den drei Jünglingen, welche die Anbetung der Statue Nabuchodonosors verweigern und dabei auf den Stern hinweisen [1], dem einmal [2] das constantinische Monogramm Christi substituirt ist. Die drei Jünglinge verweigern also die Anbetung der Statue eines irdischen Königs mit Hinweis auf Christus, dem allein Anbetung gebührt. Und so erklärt es sich ferner, warum wir auf alten Monumenten einigemal den drei Jünglingen die Anbetung der Magier gegenübergestellt finden [3].

## § 6. Die Verkündigung Mariä in der Katakombe der hl. Priscilla.

Auf Seite 541 seiner *Roma Sotterranea* [4] veröffentlichte Bosio ein Deckengemälde aus der Katakombe der hl. Priscilla, für welches er keine Erklärung finden konnte. „Die Figuren“, schreibt er, „haben infolge der Feuchtigkeit so gelitten,

[1] Garrucci, *Storia* V tav. 326, 3; 329, 1; 385, 1. [2] Garrucci *a. a. O.* 303, 2.

[3] Garrucci *a. a. O.* II tav. 35, 2; V tav. 303, 2. 3; 317, 3. 4; 329, 1; 365, 1; 385, 1; de Rossi, *Bullett.* 1879, tav. I—II, verglichen mit *Römische Quartalschrift* 1889, Taf. VIII S. 296 f.

[4] Nach Bosio's Copie veröffentlichten das Bild: Aringhi, *Roma Subterr.*, ed. Rom. II. p. 297; ed. Paris. II. p. 137; Bottari, *Roma Sotterr.* II. tav. CLXXVI; Garrucci, *Storia* II tav. 75, 1; Lehner, *Marienverehrung* Taf. I 4.

dass sie sich nicht gut unterscheiden lassen; man sieht jedoch eine sitzende Frau und eine Figur, welche vor ihr steht und auf sie zeigt oder ihr etwas darreicht. Wir können aber nicht bestimmen, was für ein Ereigniss hier abgebildet ist.“ Aehnlich spricht sich auch Bottari aus und wirft dann die Vermuthung auf, dass die Malerei vielleicht *die Verkündigung Mariä* darstelle. „Aber“, fügt er schliesslich hinzu, „ich wiederhole, dass ich nicht so kühn bin, die Bedeutung dieser Malerei zu bestimmen.“ [1] Unter den neueren Archäologen waren fast [2] alle „so kühn“, die Vermuthung Bottari's sich anzueignen und in dem Gemälde eine Verkündigungsscene zu erblicken. Diese Deutung ist nach der oben gebrachten Erklärung des Deckengemäldes als sicher zu betrachten; denn zwischen dem Bilde in S. Priscilla und der Verkündigung, welche auf unserer Deckenmalerei die Reihe der Darstellungen eröffnet, herrscht eine vollständige Gleichheit: dort wie hier sitzt Maria auf einer Kathedra und ist nach der rechten Seite gewendet, von welcher der Engel kommt; dort wie hier hat der Engel die Rechte zum Gestus der Rede erhoben und hält mit der Linken das Pallium fest. Eine solche Uebereinstimmung zwischen zwei Gemälden fordert natürlich für beide dieselbe Auslegung: es steht somit fest, dass auch auf dem Gemälde der Priscillakatakombe die Verkündigung Mariä gemalt ist.

Die von Bosio veröffentlichte Copie wurde von Santi Avanzino angefertigt; sie ging unverändert in alle Katakombenwerke über, bis Liell eine farbige Copie des Bildes herausgab. Diese verdient in mehrfacher Hinsicht den Vorzug vor der erstern; nur die Kathedra ist bei Bosio richtiger gezeichnet, und das Gesicht des Engels wurde von Liell ohne Grund ganz verunstaltet. Unsere Copie (Taf. VI 2) bringt das Gemälde zum erstenmal nach einer vom Original genommenen Photographie.

Als Entstehungszeit des Bildes nimmt man mit Recht das zweite Jahrhundert an. Dafür spricht der gute Stil, die leichte Decoration und der Umstand, dass die Kammer, an deren Decke die Scene gemalt ist, in dem ältesten Theile der Katakombe, in der Arenarregion, liegt.

---

[1] Bottari *Roma Sotterr.* p. 141: „Qual fatto sia quì rappresentato, par quasi impossibile, che si possa ritrovare sicuramente. Chi sa pero, che non sia l'Annunziazione di nostra Signora, espressa in quei rozzi tempi in una forma, che a noi è nuova, e singolare, che siamo avezzi a veder espressi gli angioli con l'ale, dove che gli antichi cristiani, quando gli comminciarono a introdurre nelle loro pitture, espressero senz' esse, come si ravvisa ne' mosaici più antichi presso il Ciampini, e altri Antiquarj? A prima vista veramente l'uomo, che è in piedi, sembra essere uno, che faccia un' arringa, e che parli alla donna in guisa d'un oratore, conformando le dita secondo i precetti rettorici, i quali c' insegnano d' accomodarle secondo le varie espressioni e i varj affetti del discorso. . . . Ma torno a dire, che a me non dando l'animo di spiegare il significato di questa pittura, ne lascio la spiegazione a i più eruditi, e coraggiosi di me.“

[2] Ein deutscher Gelehrter „bewies“, dass das fragliche Gemälde eine „Abschiedsscene“ darstellt; und ein französischer entdeckte darin eine Episode aus dem Leben der keuschen Susanna.

## § 7. Die Dreizahl der Magier.

Die Zahl der Magier ist in der Heiligen Schrift nicht angegeben; es wird da nur erzählt, dass „Weise aus dem Morgenlande“ gekommen seien, um dem neugeborenen Könige der Juden ihre Huldigung darzubringen (*Matth.* 2, 1 ff.). Auch die Kirchenschriftsteller der ersten Jahrhunderte kommen auf die Zahl nicht zu sprechen. Wollen wir dieselbe also erfahren, so müssen wir uns an die monumentale Tradition wenden und alle Epiphaniebilder prüfen, welche die alte Kunst uns überliefert hat. Das vollständigste Verzeichniss der römischen Epiphaniebilder verdanken wir Liell, der in seinem Buche über die Madonnenbilder 69 Darstellungen der Anbetung der Weisen bespricht. „Zehn dieser Darstellungen sind uns nur als Bruchstück erhalten; in sechs Fällen fehlen alle Magier. Es bleiben also 59 Monumente, die bei der Feststellung“ der Zahl der Magier „in Anschlag gebracht werden können.“ [1]

Auf den Sarkophagbildern ist die Anordnung der Scene im allgemeinen die gleiche: die Madonna mit dem Kinde sitzt auf einer Seite, und von der andern nähern sich die Magier mit ihren Gaben. In diesen Fällen ist bei den ganz erhaltenen Monumenten die Zahl der Magier immer die Dreizahl: wir dürfen deshalb, ohne uns den Vorwurf der Voreiligkeit zuzuziehen, die gleiche Zahl auch bei den fragmentarisch erhaltenen voraussetzen.

Dasselbe Resultat ergibt sich aus der Prüfung der Malereien, welche die Anbetungsscene gewöhnlich in ähnlicher Weise wie die Sarkophagbilder vorführen: auf allen diesen Darstellungen, von denen die älteste aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts stammt, sehen wir drei Magier. Anders verhält es sich mit den zwei Gemälden aus S. Domitilla [2] und SS. Pietro e Marcellino (Taf. V 1), auf denen die Anordnung der Scene eine andere ist, indem die Madonnengruppe die Mitte des Bildes einnimmt, während die Magier zu beiden Seiten vertheilt sind. In diesen beiden Fällen ändert sich die Zahl der Magier: auf der einen Scene sind ihrer zwei, auf der andern vier. Folgt nun daraus, dass in der ersten Zeit die Dreizahl der Magier unbekannt war, dass die Künstler hierin anfangs schwankten, bis die Zahl sich fixirt hat? Keineswegs; wir haben jene beiden Gemälde als Ausnahmen von der Regel zu betrachten. Der Grund, warum die Künstler auf ihnen von der traditionellen Dreizahl abgewichen sind, liegt einzig und allein in der Symmetrie. In S. Domitilla hatte der Maler ein langes, schmales Feld zwischen zwei Nischengräbern, in SS. Pietro e Marcellino die Lunette eines Arcosols zu decoriren; um nun die Bilder symmetrisch zu

[1] Liell, *Die Darstellungen Mariä auf den Kunstdenkmälern der Katakomben* S. 297.

[2] Vergl. Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien* Taf. XXI S. 49.

gestalten, setzte er die Madonna mit dem Kinde in die Mitte, worauf er gezwungen war, zur Ausfüllung des übrigen Raumes vier und zwei Magier zu malen [1].

Abweichend von diesen Darstellungen bringt die unseres Deckengemäldes nur zwei Magier und zwar beide zur linken Seite von der Madonna [2]. Rücksicht auf die Symmetrie ist zwar hier nicht für die Zweizahl bestimmend gewesen, wohl aber, wie schon ein Blick auf das Bild lehrt, Rücksicht auf den mangelnden Raum für den dritten Magier. Dass dem Künstler die Dreizahl wohl bekannt war, beweist das benachbarte Gemälde, auf dem er drei Magier gemalt hat. Dieser Umstand fällt um so schwerer in die Wagschale, als, wie wir gesehen haben, unser Deckengemälde und die bisher bekannte Epiphaniegruppe mit den zwei Magiern (Taf. V 1) von dem gleichen Künstler herrühren. Wenn also über die durch die Monumente verbürgte Dreizahl der Weisen irgend welche Zweifel bestanden haben, so dürfen sie jetzt als für immer beseitigt gelten. Wir sind daher berechtigt, folgenden Satz aufzustellen: die Dreizahl der Weisen ist auf den Monumenten der Katakomben die gewöhnliche und lässt sich bis in die Mitte des zweiten Jahrhunderts nachweisen; die wenigen Beispiele, in denen die Künstler von ihr abwichen, sind Ausnahmen, welche in der Symmetrie oder im Mangel an Raum ihren Grund haben.

---

# Anhang.

## Drei Epiphaniedarstellungen in der Basilika der hl. Petronilla.

Unter den zahlreichen Sarkophagfragmenten, die in der Basilika der hl. Petronilla an der Via Ardeatina aufgehäuft sind, befinden sich ansehnliche Reste von drei noch nicht veröffentlichten Epiphaniedarstellungen, welche ich mit de Rossi's Erlaubniss photographiren liess und auf Taf. VIII vereinigt habe.

I. Das vollständigste Bruchstück (Taf. VIII 3) ist die rechte Hälfte eines Sarkophagdeckels. Zu äusserst sitzt Maria auf einem geflochtenen Sessel mit Rück-

[1] Der gleiche Grund der Symmetrie hatte die Sechszahl der Magier auf der Basaltvase des Kircherianischen Museums veranlasst, wo die Scene der Anbetung das Gegenstück zu Christus ist, der zwischen sechs Heiligen sitzt.

[2] S. Taf. I—IV 1 links.

lehne; sie hält das Jesuskind auf dem Schosse, welches die rechte Hand nach den dargebotenen Geschenken ausstreckt. Die drei Magier kommen, wie gewöhnlich, in grosser Eile herbei; sie unterscheiden sich in ihrer Bekleidung in nichts von den übrigen Darstellungen. Die Scene spielt sich im Freien ab, denn man erblickt in bestimmten Absätzen Bäume zwischen den Figuren.

Hinter dem letzten Magier steht ein Mann in langer Tunica, Pallium und Sandalen; seine jetzt zerstörte Rechte war zum Gestus der Rede erhoben, wie aus einem Reliefbilde hervorgeht, auf welchem die Figur besser erhalten ist[1]. Sie gehört offenbar zur Gruppe der Anbetung. Wen wir unter ihr zu verstehen haben, sagt uns ein in Afrika gefundenes Sarkophagfragment, auf welchem diese Figur Flügel hat[2]: es ist also ein Engel, der die Magier zur Anbetung einladet.

Die Mitte des Sarkophagdeckels nahm die von zwei Genien gehaltene Inschrift ein, von der sich das Fehlende ohne Schwierigkeit ergänzen lässt: sie lautete:

dulcisSIMO FR
atri aRTEMIO
vix. ann. L DEP VIII KOVO[3].

*Seinem lieben Bruder Artemius. Er lebte 50 Jahre; beigesetzt wurde er am 25. October.*

Nach dem Charakter der Buchstaben und dem Stil der Arbeit zu schliessen, stammt der Sarkophag etwa aus der zweiten Hälfte des vierten oder aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts.

II. Das zweite Fragment (Taf. VIII 1) ist weniger vollständig erhalten: von der Madonnengruppe fehlt der obere Theil, von den zwei ersten Magiern fehlen die Köpfe, und vom dritten die Füsse. Maria sitzt nach rechts gewendet; ihre Füsse ruhen auf einer Fussbank. Neben dem letzten Magier erblickt man den Ochs und Esel, und unter den beiden Thieren das äusserste Ende von der Krippe, in welcher das in Windeln eingewickelte Jesuskind lag. Wie schon andere hervorgehoben haben, entspricht diese Eigenthümlichkeit dem Berichte des Evangelisten Lucas (2, 7): „Und sie (Maria) gebar ihren erstgeborenen Sohn, wickelte ihn in Windeln, und legte ihn in eine Krippe, weil in der Herberge kein Platz für sie war.“ Jesus hatte hier die Form eines Wickelkindes, welche wir noch heute in Italien sehen können. Was insbesondere die beiden Thiere betrifft, so ist ihre Anwesenheit durch die Weissagung des Isaias (1, 3) begründet:

---

[1] Garrucci, *Storia* II tav. 398, 2.

[2] De Rossi, *Bullett.* 1884—1885, tav. I—II; Liell, *Die Darstellungen Mariä auf den Kunstdenkmälern der Katakomben* S. 281.

[3] *Dulcissimo fratri Artemio. Vixit annos L; depositus est VIII Kalendas Novembres (?).*

„Es kennet der Ochs seinen Eigenthümer, und der Esel die Krippe seines Herrn.“ Auf den Gemälden, welche die Anbetung der Weisen darstellen, fehlt die Krippe. — Das Relief ist sehr unvollkommen gearbeitet und dürfte dem fünften Jahrhundert angehören.

III. Das letzte Bruchstück (Taf. VIII 2) ist am meisten beschädigt. Von der Adorationsgruppe sind bloss zwei Magier ganz geblieben, der dritte ist an Kopf und Füssen verstümmelt, und die Madonna mit dem Kinde fehlt ganz. Im Hintergrunde stehen Kameele, eine Zuthat, welche die Malereien nicht kennen. Sie erinnern an die oben (S. 13) mitgetheilte Weissagung des Propheten Isaias und zeigen von neuem, welchen Einfluss dieselbe auf die Epiphaniebilder ausgeübt hat.

Unter den Geschenken des dritten Magiers erkennt man deutlich eine kleine Amphora; die des mittleren sind unregelmässig geformte Stücke, die sich nicht näher bestimmen lassen. Dieses können wir auch von den Geschenken auf allen Malereien sagen. Man hat zwar auf dem Fresco der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus (Taf. V 1) „eine Puppe“ zu erkennen geglaubt, doch muss ich eingestehen, dass ich dort nach genauer und wiederholter Prüfung ein solches Spielzeug nicht herausfinden konnte.

Die Scene links von der Anbetung stellt die Taufe Christi in ähnlicher Weise wie ein Sarkophag des lateranensischen Museums dar; im wesentlichen gleicht sie auch dem Gemälde der Kammer 54 in SS. Pietro e Marcellino [1]. — Hinsichtlich der Sorgfalt in der Ausführung der Figuren übertrifft diese Sculptur die beiden vorhergehenden und darf wohl mit Sicherheit in das vierte Jahrhundert gesetzt werden.

---

[1] S. Taf. I—IV 1 rechts.

# Dritter Abschnitt.

# Ikonographische Erwägungen.

## § 8. Die Heilung der Blutflüssigen. Zwei Todtenerweckungen in der Katakombe der hl. Priscilla.

Den „praktischen Schlussfolgerungen“, die aus dem Deckengemälde unserer Kammer sich ergaben, mögen nun einige ikonographische Erwägungen folgen, welche sich an die Gemälde der Eingangswand knüpfen [1]. Ich beginne mit der Heilung der Blutflüssigen, der ersten Scene an der rechten Seite. Diese war bisher auf Malereien im wahren Sinne des Wortes ein Unicum gewesen; man kannte nur ein Beispiel in der Katakombe des Praetextat. Der Theil, in welchem die Kammer mit dem betreffenden Gemälde liegt, ist bedauerlicherweise nicht zugänglich; infolgedessen war es mir noch nicht möglich, die Originalmalerei zu untersuchen und zu bestimmen, in wie weit die veröffentlichte Copie [2] von ihr abweicht.

So selten die Scene auf Fresken ist, so häufig begegnet sie uns in den Sculpturen: auf den Sarkophagen Garrucci's findet sie sich 31mal [3]. Die Anordnung der Gruppe ist in der Regel dieselbe wie auf unserem Gemälde: die Chananäerin, stets ganz verhüllt, kniet, bald auf einem, bald auf beiden Knien, und berührt den Saum des Gewandes Christi; Christus schaut zurück und streckt die Hand nach ihr aus oder berührt ihren Kopf. Seltener liegt die Frau ganz auf dem Boden oder bückt sie sich nach dem Gewande, ohne niederzuknien; einmal wird sie zu Christus geführt, dem sie zum Dank für die Heilung ehrfurchtsvollst die Hand küsst. Die Scene wird als selbständige behandelt; nur einmal ist sie mit einer andern verschmolzen, indem das Weib Christum berührt, während dieser den Blinden heilt.

Auf 28 Reliefbildern [4] erscheint in der Auferweckung des Lazarus eine Gestalt, welche der Chananäerin in dem Grade ähnlich ist, dass man ver-

---

[1] S. Taf. I—IV 2. 3. [2] Garrucci, *Storia* II tav. 38, 3.

[3] Garrucci, *Storia* V tav. 314, 2. 5; 315, 4; 317, 2; 319, 1. 3. 4; 320, 1; 321, 3; 323, 6; 330, 5; 353, 1; 360, 1; 365, 1; 367, 1. 2. 3; 370, 1; 375, 3; 376, 2: 378, 3. 4; 379, 1. 2; 380, 4; 381, 1. 4; 397, 9; 400, 11; 402, 9; 403, 4. Auf tav. 381, 4 hat die Chananäerin fälschlich den Namen MARTA, und auf 400, 11 ist sie bärtig!

[4] Garrucci, *Storia* V tav. 313, 2. 3. 4; 314, 6; 318, 4; 358, 3; 359, 2; 360, 1; 361, 1; 364, 1. 2. 3; 365, 2; 367, 1; 368, 2; 369, 4; 372, 3; 376, 1. 3; 379, 2. 3. 4; 380, 2. 3. 4; 381, 1; 382, 2.

sucht wäre, beide zu identificiren. Die Aehnlichkeit fällt besonders auf, wenn die Auferweckung und die Heilung auf einem und demselben Sarkophage vereinigt sind [1]. Gerade dieser Umstand verbietet uns aber auch, beide Gestalten für die gleiche Person auszugeben: in den Scenen der Auferweckung ist die fragliche Figur eine von den Schwestern des Lazarus, Maria oder Martha [2], welche Christum bittet, dass er den Bruder auferwecken möge.

Unter den Gemälden mit der Auferweckung des Lazarus existirt nur eines, auf dem eine der Schwestern gemalt ist: nämlich das Fresco der linken Wand im *cubiculum clarum* der Priscillakatakombe. Der Zustand, in welchem diese Malerei sich erhalten hat, ist leider sehr beklagenswerth; denn bei weitem der grösste Theil desselben fiel mit dem Stuck herab. Doch sind noch so viele Reste übrig geblieben, dass ich das Bild mit Hilfe von verwandten Scenen vollständig und mit Sicherheit wiederherzustellen vermochte; ich gebe die Zeichnung auf Taf. VII 4. Was von der Malerei erhalten ist, habe ich, dem Original entsprechend, schattirt; die Ergänzungen sind durch einfache Umrisslinien gekennzeichnet [3]. Wir sehen links eine von den beiden Schwestern des Lazarus knien; sie ist in ein rothes Gewand gehüllt und streckt die Hände flehentlich aus. Christus steht im Begriff, das Wunder zu vollziehen; er berührt mit dem Stabe Lazarus, welcher als Mumie in dem Grabgebäude erscheint.

Ich benutze hier die Gelegenheit, um das noch unbekannte Bild zu veröffentlichen, welches an derselben Wand, links von dem eben besprochenen, gemalt war, und von dem sich noch weniger erhalten hat: links der untere Theil eines mit langer Tunica, Pallium und Sandalen bekleideten Mannes, und daneben ein Bett. Obgleich nur so wenig übriggeblieben ist, so habe ich dennoch versucht, das Gemälde in seinem ursprünglichen Zustande wiederherzustellen. Die Fresken liessen mich bei dieser Arbeit gänzlich im Stich; auf den Reliefbildern fand ich dagegen zwei verschiedene Auferweckungsscenen, bei denen ein Bett vorkommt: die Auferweckung der Tabitha durch den Apostelfürsten Petrus und der Tochter des Synagogenvorstehers Jairus durch Christum. Erstere ist zum vorhinein auszuschliessen, da auf den coemeterialen Gemälden ausschliesslich

---

[1] Garrucci, *Storia* V tav. 360, 1 und 379, 1.

[2] Welche Schwester der Künstler darstellen wollte, lässt sich in den einzelnen Fällen nicht genau angeben. Nach dem Berichte des Evangeliums müsste man die Figur, zumal wenn sie kniet, für Maria halten; denn nur von ihr wird gesagt, dass sie sich „zu den Füssen“ des Herrn geworfen hat. In dieser Ansicht wird man durch das Epitaph bestärkt, welches Damasus für sich selbst verfasst hat (s. S. 18). Der Papst spricht daselbst von der Auferweckung des Lazarus und nennt von den Schwestern nur Maria: „Solvere qui potuit Lazaro sua vincula mortis, post tenebras fratrem post tertia lumina solis ad superos iterum MARIAE donare sorori.“

[3] Nach meiner Zeichnung veröffentlichte das Fresco auch de Rossi, *Bullett.* 1888—1889, tav. VIII.

Christus die Wunder wirkt; es kann also für die Wiederherstellung der Malerei nur die Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers in Betracht kommen. Diese ist auf einem römischen und einem gallischen Sarkophage abgebildet[1]; beide Darstellungen stimmen in der Hauptsache vollständig miteinander überein: die Auferweckte hat sich auf dem Bett erhoben, und Christus erfasst mit der Rechten ihre Hand. Die Künstler haben sich also in diesem Punkte genau an die Erzählung der Evangelisten gehalten, gemäss welcher Christus das Mädchen zum Leben erweckte, indem er es bei der Hand nahm[2]. Es ist demnach mehr als wahrscheinlich, dass der Maler das Wunder im *cubiculum clarum* in ähnlicher Weise wie die beiden Sarkophagbilder dargestellt hat. Daher glaube ich, dass meine Ergänzung des Fresco's (Taf. VII 3), wenngleich nicht in allen Einzelheiten, so doch in der Hauptsache richtig ist.

## § 9. Die Heilung des Gichtbrüchigen.

Für die Heilung des Gichtbrüchigen wählten die Maler gewöhnlich den Schlussact des Wunders, indem sie nur den Gichtbrüchigen, wie er geheilt sein Bett nach Hause trägt, darstellten. Auf unserem Bilde[3] erscheint auch Christus, im Begriff, durch die Worte: „Steh auf, nimm dein Bett, und geh in dein Haus“[4], das Wunder zu wirken. Die gleiche Darstellung wiederholte der Künstler in der gegenüberliegenden Kammer 53; auch hier steht Christus links vom Gichtbrüchigen. Die Figur des letztern wurde bei der Erweiterung der Thüre fast ganz zerstört; nur die rechte Hand und der äusserste Theil der herabhängenden Linnen sind noch sichtbar. Santi Avanzino hat für die *Roma Sotterranea* Bosio's das Bild in ein missglücktes *Quellwunder* verwandelt, und in dieser Form ging es in die wissenschaftlichen Werke über[5]. In der Kammer 52 finden wir den Gichtbrüchigen noch ein drittes Mal. Hier fehlt jedoch Christus: wir sehen nur den Geheilten mit dem Bett auf den Schultern. Das Bett hat die Gestalt eines Rostes, und die Linnen hängen nicht lose herab, sondern sind zu einem Bündel zusammengeschnürt und liegen auf dem Bettgestell. Irgend ein Böswilliger hat die Figur am Kopfe beschädigt; im übrigen ist das Bild noch so gut erhalten, dass ich es photographiren lassen konnte (Taf. V 2)[6].

---

[1] Garrucci, *Storia* V tav. 316, 3; 376, 4; Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* pl. XVII.

[2] *Luc.* 8, 54 f. (*Matth.* 9, 25; *Marc.* 5, 41 f.): „Er aber nahm sie bei der Hand und sprach mit lauter Stimme: Mägdlein, steh auf! Da kehrte ihr Geist zurück, und sie stand sogleich auf.“

[3] S Taf. I—IV 2 unten. [4] *Matth.* 9, 6; *Joh.* 5, 8.

[5] Bosio, *Roma Sotterr.* p. 343; Aringhi, *Roma Subterr.*, ed. Rom. II. p. 71; ed. Paris. II. p. 33; Bottari, *Roma Sotterr.* II tav. CIII; Garrucci, *Storia* II tav. 44, 2.

[6] Bosio *a. a. O.* p. 347; Aringhi *a. a. O.* ed. Rom. II. p. 75; ed. Paris. II. p. 34; Bottari *a. a. O.* II tav. CV; Garrucci *a. a. O.* II tav. 45, 3. Auf diesen Copien fehlen die Betttücher.

## § 10. Die Heilung des Blindgeborenen. Die Heilung des Aussätzigen.

Das Gemälde der Blindenheilung[1] bietet ebenfalls eine Eigenthümlichkeit dar, durch welche es sich vor anderen auszeichnet. Die Scene wurde gewöhnlich in der Weise gemalt, dass Christus dem Blinden die Rechte auf den Kopf oder die Augen legt, und dass beide Figuren stehen; hier dagegen kniet der Blinde und hat die Arme flehentlich bittend ausgestreckt. Es scheint, dass nur Symmetrie den Maler zum Abgehen von der Regel veranlasst hat; denn im Felde gegenüber ist Christus mit der knienden Chananäerin gemalt: diesen sollte daher eine ähnlich geordnete Gruppe entsprechen. In der That hat derselbe Künstler die Blindenheilung in der Kammer 53, wo sie der Heilung des Gichtbrüchigen, also zwei stehenden Figuren gegenübergestellt ist, in der gebräuchlicheren Form gemalt.

Unser Fresco ist nicht das einzige, auf welchem der Blinde kniet; ein ganz ähnliches hat Bosio aus der *cripta del re Davide,* am Fusse der grossen Eingangstreppe der Domitillakatakombe, publicirt[2]. Auch da war die Symmetrie massgebend; denn das Gegenstück bildet eine Scene, in der Christus neben einer knienden männlichen Figur steht, welche beide Arme ausgebreitet hat. Diese Darstellung wurde von dem Copisten Bosio's sehr ungenau abgezeichnet, infolgedessen hat man ihre Bedeutung nicht erkannt. In meiner Schrift über die *alten Copien der Katakombengemälde* (S. 43) machte ich auf den Irrthum aufmerksam und erklärte die fragliche Scene als die Heilung des Aussätzigen, welche bis dahin eine unbekannte Grösse in der christlichen Archäologie war. Dass die von mir vorgeschlagene Deutung die richtige ist, beweist ein Fresco aus der Katakombe *della Nunziatella,* welches ich heute zum erstenmal veröffentliche (Taf. VII 2). Es ist, wie die Zeichnung zeigt, an verschiedenen Stellen durch Loslösung des Stuckes beschädigt, lässt sich aber ebenso leicht als sicher ergänzen: der Aussätzige kniet und fleht mit ausgebreiteten Armen; Christus steht neben ihm und hat die Rechte zum Redegestus erhoben, während die Linke den Mantel heraufzieht. Eine dritte Darstellung desselben Gegenstandes findet sich in der Katakombe des hl. Hermes, welche gleichfalls unrichtig copirt wurde[3]. Die Anordnung der Gruppe ist bei allen dreien dieselbe: Christus spricht, und der Aussätzige fleht kniend um die Gnade der Heilung. Die Künstler hielten sich also

[1] S. Taf. I—IV 3 oben.

[2] Bosio, *Roma Sotterr.* p. 249; Aringhi, *Roma Subterr.*, ed. Rom. I. p. 557; ed. Paris. I. p. 319; Bottari, *Roma Sotterr.* II tav. LXVIII; Garrucci, *Storia* II tav. 29, 3. 4.

[3] Bosio *a. a. O.* p. 567; Aringhi *a. a. O.* ed. Rom. II. p. 331; ed. Paris. II. p. 153; Bottari *a. a. O.* II tav. CLXXXVII; Garrucci *a. a. O.* II tav. 83, 2; zu vergleichen Wilpert, *Die Katakombengemälde* S. 65, wo die Irrthümer der Copien berichtigt sind.

ganz an den Bericht des Evangeliums des hl. Marcus 1, 40—42: „Und es kam ein Aussätziger zu ihm; der bat ihn, fiel auf seine Kniee und sprach zu ihm: Wenn du willst, so kannst du mich reinigen. Jesus aber erbarmte sich über ihn, streckte seine Hand aus, rührte ihn an und sprach zu ihm: Ich will, sei gereinigt! Und als er gesprochen hatte, wich alsogleich der Aussatz von ihm, und er war rein.“ Dass Christus den Aussätzigen zuerst berührt und dann die Heilung bringenden Worte gesprochen hat, sagen auch die beiden anderen Evangelisten [1], ohne jedoch den Körpertheil, den er berührt hat, näher zu bezeichnen. Um ein Missverständniss oder eine Verwechslung der Scene mit der Blindenheilung zu verhüten, liessen die Künstler den Gestus des Berührens unbeachtet und malten Christum in der Haltung des Redenden.

## § 11. Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen.

Die Scene der Unterredung am Jakobsbrunnen kommt sowohl in der Malerei wie in der Sculptur verhältnissmässig selten vor: man findet bei Garrucci nur sieben Reliefbilder und zwei Fresken [2]. Das von mir entdeckte Bild ist das dritte [3]. Ich hatte schon Gelegenheit, darauf aufmerksam zu machen, dass unser Künstler, soweit es ihm möglich war, in der Schaffung seiner Bilder sich dem Wortlaute des biblischen Berichtes anpasste; die Gruppe der Unterredung ist ein weiterer Beleg dafür. Der Evangelist erzählt, dass Jesus, *weil von der Reise ermüdet, sich an den Brunnen niedersetzte* (*Joh.* 4, 6). Dieser Umstand fand auf den beiden schon veröffentlichten Fresken und auf sechs Reliefbildern keine Berücksichtigung: die Unterredung wird auf ihnen stehend geführt; auf unserem Gemälde dagegen sitzt Christus. Von Sarkophagen lässt sich nur ein gallischer anführen, auf dem die Scene der unsrigen gleicht [4].

---

[1] *Matth.* 8, 3; *Luc.* 5, 13.

[2] Garrucci, *Storia* II tav. 26, 2; 38, 3; V tav. 313, 3; 319, 1; 333, 1; 334, 1; 399, 3; 402, 4. 7.

[3] S. Taf. I—IV 3 unten. [4] Garrucci *a. a. O.* V tav. 402, 7.

# Vierter Abschnitt.

## Die Bedeutung der Oranten.

Auf unserem Deckengemälde (Taf. I—IV 1) sehen wir zweimal den guten Hirten einem Orans gegenübergestellt. Letztere Figur ist, wie man weiss, in der altchristlichen Kunst sehr beliebt; sie tritt in den ältesten coemeterialen Gemälden auf und hat sich durch alle Jahrhunderte der Benutzung der Katakomben und darüber hinaus erhalten. Ueber ihre Bedeutung wurde schon viel geschrieben.

Bosio nimmt die Orante gewöhnlich als „das Bild der in dem Grabe beigesetzten Verstorbenen“ [1]; einmal ist ihm dieselbe sicher „die heiligste Jungfrau“ [2]; ein andermal lässt er die Wahl zwischen der „Beigesetzten“ und der „seligen Jungfrau“ [3] oder zwischen „Beigesetzten“ und „anderen Heiligen“ [4]; bisweilen denkt er an bestimmte „Heilige“, die mit der Katakombe in irgend einer Beziehung standen, so z. B. an die „heilige Matrone Cyriaca“ [5], die „hl. Novella“ [6] und „hl. Priscilla“ [7].

Bottari, der im ganzen etwas nüchterner dachte, bekannte sich zu der Ansicht Bosio's (oder, wie er immer schreibt, Aringhi's), wo dieser unter Oranten die „im Grabe beigesetzten Verstorbenen“ versteht [8], verwarf sie dagegen in allen Fällen, wo derselbe Oranten für bestimmte Heilige, sei es Maria [9] oder andere,

[1] Bosio, *Roma Sotterr.* p. 233: „La figura . . . che rappresenta una donna con le mani aperte, in atto di far' oratione, crediamo sia la figura di quella, che forse fù sepellita in quel sepolcro.“ Vergl. p. 445. 457. 467. 475. 503. 555.

[2] Bosio *a. a. O.* p. 273: „. . . Imagine della Donna orante, che crediamo sia della Santissima Vergine; essendo posta come dentro un Tabernacolo.“

[3] Bosio *a. a. O.* p. 257: „Imagine di una Donna orante; la quale (se non è della Beata Vergine) potrebbe esser forsi di quella, che fù sepellita nel Monumento, che vi sta sopra“ ecc.

[4] Bosio *a. a. O.* p. 471: „Le tre altre figure, che stanno nella Volta e Arco di questo Monumento, dimostrano forsi i Padroni del Cubicolo; li quali potrebbe esser facilmente, che in esso fossero stati sepelliti; se però non vogliamo dire, che siano Imagini d' altri Santi.“

[5] Bosio *a. a. O.* p. 405.

[6] Bosio *a. a. O.* p. 531: „Figura di Donna orante, e forsi di Santa Novella; dalla quale pigliò il nome questa parte di Cimiterio.“

[7] Bosio *a. a. O.* p. 549.

[8] Bottari, *Roma Sotterr.* II. p. 159: „. . . l' Aringhio giustamente crede, che queste quattro persone (oranti) sieno l' effigie di colloro, che furon qui sepolti.“

[9] Bottari *a. a. O.* II. p. 75. Nachdem er die Ansicht Aringhi's (d. i. Bosio's) erwähnt, schreibt er: „Ma io non crederei, che fosse altro, che una femmina quivi sepolta, come sono tutte l' altre non poche in questa guisa effigiate. Ne vale la connessione, che accenna l' Aringhio d' Eva con Maria Santissima, essendo che queste due pitture non sono congiunte, ma poste sopra sepolcri, e luoghi diversi.“ Hätte Bottari das Original gekannt, so würde er die letzte Bemerkung unterdrückt haben; denn die Malereien, um die es

erklärt. Dass sie aber Bilder von Heiligen seien, davon war auch Bottari überzeugt; in den reich geschmückten Oranten insbesondere sah er „berühmtere Heilige, die bei den alten Christen in grösserer Verehrung standen“ [1]. Eine naive Auffassung endlich hatten beide, Bosio wie Bottari, von der Orans in zwei *Einführungsscenen: sie* sehen in ihr eine *reiche Matrone, welche sich beim Beten auf zwei Sklaven oder Freigelassene stützt* [2].

Macarius hielt die Oranten für „jene heiligen Frauen, welche zur Erweiterung oder Ausschmückung der Katakomben etwas beigetragen haben und infolgedessen für Selige gelten“. Deswegen war ihm der Gestus der Oranten nicht so sehr der des Gebetes im Sinne des Bittens, als vielmehr der des Lobes und der Verherrlichung Gottes [3].

Mannigfaltiger noch sind die Ansichten, welche die neueren Archäologen über die Orante aufgestellt haben. Unter gewissen Umständen gilt sie den einen als „die Darstellung der Kirche“, „der Braut des guten Hirten“, den anderen als „die Jungfrau Maria“, als „die in Maria personificirte Kirche der triumphirenden Heiligen“ oder als „die Personification des Glaubens“; bald sollen die Oranten „die Seelen der Verstorbenen“ oder auch nur „die Bilder der Verstorbenen“, bald „die Seligen im Himmel“ darstellen. Wieder einem „vergegenwärtigt“ die Orans „die Seele des Verstorbenen, wie sie um Hilfe und Fürbitte flehend sich an den Besucher des Grabes wendet“, oder auch „die Seelen im Fegfeuer, für welche die Kirche gebetet hat und für die zu beten der Bilderschmuck des Grabes uns auffordert“. Wieder ein anderer sagt: „Wir haben in den Oranten Portraits der Todten zu sehen, die auf diese Weise als solche bezeichnet werden, die im Glauben und im vertrauensvollen Gebete aus dem Leben geschieden sind“;

---

sich handelt, sind wirklich an einem und demselben Grabe. Vergl. Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien* Taf. XXIV 1 S. 50 f.

[1] Bottari, *Roma Sotterr.* III. p. 85: „Queste donne rappresentate in queste tavole con tali ornamenti preziosi, non è da credersi, che fossero così effigiate, perchè usassero communemente tali gioje, poichè pochissime sono quelle, che sono così ornate; ma reputo, che queste sieno le immagini d' alcune sante più celebri, e che fossero in maggior venerazione presso gli antichi Cristiani, i quali volendole maggiormente ornare, l' effigiavano rivestite in quella guisa, che gli uomini stimavano più onorifica“ ecc.

[2] Bosio, *Roma Sotterr.* p. 389. 405; Bottari *a. a. O.* II p. 166. 178. Letzterer schreibt: „Si vede una femmina orante con due uomini uno per parte, i quali le reggono le braccia alzate secondo la forma d' orare rimasa in uso nel leggere l' orazioni della Messa. Si vuol dire, che questa fosse una matrona ricca, e che questi fossero due suoi servi, o liberti impiegati in servir la loro padrona in quel santo uffizio“ ecc.

[3] Macarius (Jean L'Heureux), *Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores* p. 169: „Personae diductis brachiis significant, ut arbitror, eas pias feminas quae aliquid cum contulerint vel ad dilatanda spatia coemeteriorum vel ad picturis exornanda, jam in sancta pace quiescunt, ideoque beatae habentur. Status ille brachiorum expansorum, orantis quidem vocatur; sed inter orationum formas, est etiam doxologia seu glorificatio et perpetua laudatio Dei, quod vere munus beatorum. Quare expansio brachiorum hic beatitudinis statum notat“ etc.

bisweilen verflüchtigt sich bei demselben Forscher die Bedeutung der Oranten so sehr, dass sie zu einem „bedeutungslosen Ornament“ zusammenschrumpfen [1].

Das sind die Ansichten, welche die Gelehrten über die Oranten aufgestellt haben. Man kann nicht läugnen, dass viele von ihnen geistreich sind. Da sie jedoch einer objectiven, auf den Monumenten beruhenden Grundlage entbehren, so gestatten sie uns nicht, eine allgemein geltende Deutung der Orante aufzustellen, sondern nöthigen uns, fortwährend Ausnahmen in Bereitschaft zu halten: wir müssen zuschauen, ob die Oranten „zusammen mit dem guten Hirten“ oder „zwischen zwei Aposteln“ vorkommen, ob „in paradiesischen Scenen“ oder „zwischen zwei Schafen“, ob „in einem Deckengemälde“ oder „am Grabe selbst“, ob endlich als „Figur eines Erwachsenen an einem Kindergrabe“. Und wenn wir dann bei Anwendung der für die einzelnen Fälle gebotenen Umsicht die richtige Deutung gefunden zu haben glauben, kann es noch sehr leicht kommen, dass ein besonders scharfsinniger Forscher uns in einer Art von Intuition zuruft: „Ihr irrt; hier und dort hat der Künstler in den Oranten ganz offenbar nur ein Ornament schaffen wollen!“

Ansichten, die so unstät sind und solche Anforderungen an uns stellen, können unmöglich befriedigen und erweisen sich schon darum als unzureichend. Deshalb unterwarf ich die Oranten einer eingehenden Untersuchung, deren Resultat, wie ich glaube, eine endgiltige Beantwortung der Frage herbeiführen wird.

Ich schicke zunächst voraus, dass ich unter dem Begriffe Orante [2] alle diejenigen mit ausgebreiteten Armen betenden Figuren zusammenfasse, denen nach dem heutigen Sprachgebrauch diese Bezeichnung in erster Linie zukommt, mit anderen Worten: ich spreche von denjenigen betenden Figuren, welche an den Gräbern, und zwar zur Zeit ihrer Benutzung als Grabstätten, abgebildet wurden, und welche nicht bestimmte biblische Personen wie Noeh, Abraham, Isaak, Daniel u. a. darstellen sollen. Es kommt sodann bei dieser Untersuchung gar nicht darauf an, ob die Oranten gemalt oder in der Grabplatte eingeritzt oder am Sarkophage in Marmor ausgehauen sind; ob sie an einer Decke oder einem Arcosolium oder einem gewöhnlichen Nischengrabe auftreten; diese

---

[1] Um nicht von anderen Gesagtes zu wiederholen, vergleiche man über diese verschiedenen Ansichten und ihre Vertreter Liell, *Die Darstellungen Mariae auf den Kunstdenkmälern der Katakomben* S. 120. 125 ff. 154. 156. 163. 165. 194 f. Dass die von Liell aufgestellte Ansicht unrichtig ist, beweist allein der Umstand, dass die Haltung der Oranten die Haltung von Betenden und nicht von solchen ist, die einen Menschen um etwas ersuchen.

[2] Um in der Terminologie eine Einheit zu erhalten, gebrauche ich für die männliche betende Figur in der Einzahl die Bezeichnung: *der Orans*, für die weibliche: *die Orans*, für beide, wenn es auf das Geschlecht nicht ankommt: *die Orante*, in der Mehrzahl für beide Geschlechter: *die Oranten;* nur wo der Gegensatz es erfordert, füge ich die Eigenschaftswörter *männlich* oder *weiblich* hinzu.

und ähnliche Dinge sind nebensächlicher Natur und üben auf die Bedeutung der Oranten keinen Einfluss aus [1].

In mehreren Fällen ist den Oranten der Name beigegeben: so ΕΛΙΟΒΟΡΑ in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus [2]; GRATA im Hypogaeum der Vigna Massimi an der Salaria Nova [3]; IVLIANE auf einem Sarkophage des lateranensischen Museums [4]; FLORIA auf einem aus Saragossa [5]. Dass dieses Namen von den Verstorbenen sind, die in dem zugehörigen Grabe oder Sarkophage ruhten, hat noch niemand in Abrede gestellt. Dafür sprechen auch die Beispiele, wo den Oranten ausser dem Namen noch die Acclamation IN PACE, wie in der sogen. *cripta dei cinque Santi* in der Callistuskatakombe, oder ein förmliches Epitaph beigeschrieben ist, wie der VENERANDA in S. Domitilla [6] und zweimal im Coemeterium Ostrianum [7]. In diesen Fällen handelt es sich also sicher um Verstorbene. Ich befürchte keinen Widerspruch, wenn ich dieselbe Behauptung auch auf die Epitaphien ausdehne: auch hier stehen die Oranten in directer Beziehung zum Verstorbenen. Da die Sache an sich klar ist, will ich nur an eine interessante Inschrift eines Kindergrabes erinnern, welche ich in der Katakombe der hl. Domitilla gefunden habe und auf Taf. IX 1 in Facsimile gebe [8]. Die von einem Kreuz überragte Büste des betenden Kindes ist daselbst, nach Art eines Monumentes, auf einer Säule aufgestellt, in deren Schaft als Inschrift des kleinen Monumentes die Worte: SECVNDILLA IN PACE [9], *Secundilla ist im Frieden,* zu lesen sind. Einen deutlichern Zusammenhang zwischen der Orans und der Verstorbenen dürfte man wohl schwerlich verlangen können.

Warum haben nun die alten Künstler diesen Figuren der Verstorbenen die Haltung von Betenden gegeben? Darüber kann uns niemand besser und authentischer als die gleichzeitigen Grabinschriften belehren, die sozusagen das Sprachrohr sind, durch welches diejenigen, die sie an den Gräbern anbringen

---

[1] Ich erachte es für überflüssig, dieses näher zu begründen; denn die symbolische Auffassung einer Figur kann doch nicht von der Art des Materials oder von der Stelle, die sie behauptet, abhängig gemacht werden. Während die Reicheren ihre Grabstätten mit Malereien ausschmückten, mussten sich die Aermeren mit einfachen Marmorplatten begnügen, auf denen die nämlichen Sujets eingravirt wurden, welche wir in den Malereien oder auf Sarkophagen erblicken.

[2] Bosio, *Roma Sotterr.* p. 377; Aringhi, *Roma Subterr.*, ed. Rom. II. p. 105; ed. Paris. II. p. 39; Bottari, *Roma Sotterr.* II tav. CXX; Garrucci, *Storia* II. tav. 52, 2; Wilpert, *Katakombengemälde* S. 61.

[3] Garrucci *a. a. O.* II. tav. 69, 2. [4] Garrucci *a. a. O.* V tav. 301, 2.

[5] Garrucci *a. a. O.* V. tav. 381, 4.

[6] De Rossi, *Bullett.* 1875 tav. I—II; Martigny, *Dictionnaire* p. 639; Kraus, *Real-Encyklopädie* II. Seite 607. [7] Wilpert *a. a. O.* S. 63.

[8] Der Originalstein liegt in einem Nischengrabe der ersten Seitenstrasse, welche links von der Galerie abzweigt, die von der Haupttreppe zur Ampliatusgruft führt. Das Facsimile wurde nach einer Photographie des Steines hergestellt.

[9] Das E in *pace* wurde wegen Mangels an Raum ausserhalb des Säulenschaftes eingeritzt.

liessen, unmittelbar zu uns reden, uns von den Verstorbenen erzählen. Sehen wir also zu, in welcher Eigenschaft, in welcher Rolle uns die Verstorbenen in den Grabinschriften gezeigt werden[1]. Nicht anders haben wir sie in den Grabgemälden aufzufassen, da zwischen Epitaphien und Grabmalereien ein inniger Zusammenhang besteht.

Auf einer grossen Anzahl von Grabinschriften begegnen uns kurze Gebete[2], welche die Hinterbliebenen für ihre Verstorbenen zu Gott emporsenden. Es mögen hier einige solcher Lapidargebete folgen: LVCRETIA PAX TECVM IN DeO, *Lucretia, Friede sei mit dir in Gott;* PAXS TIBI OCTAVIA IN Perpetuum[3], *Octavia, Friede sei dir in alle Ewigkeit;* PAX DoMini ET ☧ CVM FAVSTINO ATTICO[4], *der Friede des Herrn Jesus Christus sei mit Faustinus Atticus;* GAVDENTIA SVSCIPEATVR IN PACE[5], *Gaudentia, möge sie in den Frieden aufgenommen werden;* ΧΗΤΗ ΖΗΣΗΣ ΕΝ ΘΕΩ[6], *Chethe, lebe in Gott;* AEMILIANE ROMANE VIBATIS IN DEO[7], *Aemilianus und Romanus, lebet in Gott;* VTVLIVS CALLIGONVS SEMPER IN Deo VIVAS DVLCIS ANIMA[8], *Utulius Calligonus, du liebe Seele, mögest du immer in Gott leben;* SABINE VIVAS IN ☧[9], *Sabinus, lebe in Christo;* VRSVLA ACCEPTA SIS IN CHRISTO[10], *Ursula, mögest du bei Christus Aufnahme finden;* REGINA VIBAS IN DOMINO ZESV[11], *Regina,*

---

[1] Es ist selbstverständlich, dass hier nur diejenigen Inschriften berücksichtigt zu werden brauchen, welche eine directe oder indirecte Anspielung auf das Schicksal der Seele im jenseitigen Leben enthalten.

[2] Ich nenne sie trotz ihrer Kürze Gebete; denn das Wesen des Gebetes hängt nicht von der Zahl der Worte ab, in die man es kleidet

[3] De Rossi, *Bullett.* 1886 tav. VIII 4 p. 143; p. 116 n. 173.

[4] De Rossi, *Roma Sotterr.* II tav. XLVII—XLVIII 52.

[5] Fabretti, *Inscriptiones domesticae* p. 571 n. XLIX; vergl. de Rossi *a. a. O.* III tav. XXVIII bis XXIX 49.

[6] De Rossi *a. a. O.* I tav. XXIII 11; vergl. II tav. XLI—XLII 1. 28; III tav. XX—XXI 41; tav. XXVI—XXVIII 34.

[7] De Rossi, *Bullett.* 1884—1885 p. 61; vergl. 1866 p. 41; 1880 tav. II 5; 1881 p. 67; 1888—1889 tav. V 5; Fabretti, *Inscriptiones* p. 590 n. CVI; Lupi, *Epitaphium Severae Martyris* p. 193; *Boldetti, Osservazioni sopra i Cimiteri* p. 417 sg.; Perret, *Catacombes de Rome* V pl. XII 2; pl. XVIII 24; pl. XXXVI 114; pl. LXII 20bis; Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* II. n. 572 p. 346; n. 576 p. 356; *Corpus inscriptionum latinarum* III. P. I. n. 4218. 4220.

[8] *Museo epigrafico Pio-Lateranense* Pil. IX 5.

[9] Marangoni, *Acta S. Victorini* p. 85. [10] Boldetti, *Cimiteri* p. 341.

[11] Fabretti, *Inscriptiones* p. 573 n. 149 (*Lateran.* Pil. IX 17); vergl. Lupi, *Epitaphium Severae M.* p. 191 (*Lateran.* Pil. VIII 6): ΕΡΜΑΕΙΣΚΕ ΦΩΣ ΖΗΣ ΕΝ ΘΕΩ ΚΥΡΕΙΩ ΧΡΕΙΣΤΩ; Boldetti, *Cimiteri* p. 340: OLIMPIODORE VIVAS IN DEO ☧; p. 344 (*Lateran.* Pil. IX 18): (CONSTANTIA) BIBAS IN CRISTO; Perret, *Catacombes* V pl. XXXVII 124: ΖΩΤΙΚΕ ΖΗΣΑΙΣ ΕΝ ΚΥΡΙΩ; de Rossi, *Bullett.* 1866

*lebe im Herrn Jesu;* (KYRIACE) VIBAS iN SPIRITO SAncto [1], *Cyriacus, lebe im Heiligen Geiste;* (MARCIANE) VIBAS INTER SANCTIS [2], *Marcianus, lebe unter den Heiligen;* (PAVLE) IN PACEM TE SVSCIPIANt OMNIVM ISPIRITA SANCTORVM [3], *Paulus, mögen dich alle Heiligen zu sich aufnehmen;* INOELECIA ISPIRITO TVo IN IRENE [4], *Endelechia, deine Seele ruhe im Frieden;* CENSANE PAX ISPIRiTO TVO [5], *Gensanus, Friede sei mit deiner Seele;* BETTONI IN PACE DEVS CVM SPIRITVM TVVM [6], *Bettonius, ruhe im Frieden; Gott sei mit deiner Seele;* IN PAce SPIRITus SILANi AMEN [7], *die Seele des Silvanus ruhe im Frieden, Amen;* KALEMERE DEVS REFRIGERET SPIRITVM TVVM VNA CVM (spiritu) SORORIS TVAE HILARE [8], *Kalemerus, Gott möge deine Seele und die deiner Schwester Hilara erquicken;* ΔΕΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΥΣ ΟΜΝΙΠΟΤΕνΣ ΣΠΙΡΙΤουμ ΤΟΥουμ ΡΕΦΡΙΓΕΡΕτ [9], *Christus, der allmächtige Gott, möge deine Seele erquicken;*

---

p. 41: (CHRYSOGONVS ET HELIODORA) IN DOmino VIBANT; 1869 p. 48: ΣΟΥΚΚΕΣΣΟΣ ΚΑΡΙΤΗ ΕΝ $\overline{ΚΩ}$ ΚΑΙΡΕΙΝ (χαίρειν); Armellini, *Cimitero di S. Agnese* p. 259: BALENTINE VIVAS IN DEO ☧.

[1] De Rossi, *Roma Sotterr.* II. tav. XLI—XLII 20.

[2] De Rossi, *Inscriptiones christianae* I. n. 10 p. 16; vergl. n. 17 p. 23: MACERVONIA SILVANA REFRIGERA CVM SPIRITA SANCTA; *Roma Sotterr.* I tav. XXIII 9: (FILII) VENE VIVATIS INTER XAN (sanctos); II tav. XLV 18: AGATEMERIS ISPIRITVM TVVM INTER SANCTOS; III. p. 131: (AVRELIA ANIANE) VALE MICHI KARA IM PACE CVM SPIRITA XANTA VALE IN ☧; *Bullett.* 1873 p. 54: (EVTYCHIANE) refrIGERA in pACE Cum spirita sanCta; *Corpus Inscriptionum latinarum* X. P. I. n. 4529: (QVINTA) IRENE TIBI CVM SANCTIS.

[3] De Rossi, *Bullett.* 1875 p. 19; vergl. 1880 p. 112: PAX TIBI CVM SANCTIS; *Corpus inscr. lat.* V. P. I. n. 1636: MARTYRES SANCTI IN MENTE HAVITE (habete) MARIAm. In der Folge citiren wir diese Sammlung mit den Buchstaben *C. I. L.*

[4] De Rossi, *Roma Sotterr.* II tav. XLIX—L 5.

[5] Boldetti, *Cimiteri* p. 418. [6] De Rossi *a. a. O.* II tav. LV—LVI 1.

[7] De Rossi *a. a. O.* II. tav. XLIX—L 6; vgl. Boldetti, *Cimiteri* p. 406: FESTA SPIRITVS TVuS IN PACE; p. 420: BESSVLA SPIRITVS TVVS IN PACE; Marangoni, *Acta S. V.* p. 74: ΚΛΩΔΙΑΝΗ ΤΟ ΠΝΕΥΜα ΣοΥ ΕΙΣ ΕΙΡήνΗν; p. 77: ΗΡΑΚΛΙΑ ΡΩΜΗ ΕΙΣ ΑΝΑΠΑΥΣΙΝ ΣΟΥ Η ΨΥΧΗ; ΑΘΗΝΟΔΩΡΕ ΤΕΚΝΟΝ ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΣΟΥ ΕΙΣ ΑΝΑΠΑΥΣΙΝ; p. 80: SIMPLICIVS IN PACE SPIRITVS SOFIATIS; Perret, *Catacombes* V pl. VM: SPIRITVM CAPRIOLES IN Pace; pl. LXII 13: MESIA ELIA SPIRITVS tVuS IN PACE; *C. I. L.* V. P. II. n. 7418: ANNV . . . ISPIRITVS tuus requiESCAT IN Pace; de Rossi, *Bullett.* 1884, p. 63: ZOTICETIS ISPIRITVS EN IRENE; *Lateran.* Pil. IX 27: ΕΙΡΗΝΗ ΤΗ ΨΥΧΗ ΣΟΥ ΟΞΥΧΟΛΕΙ; 28: ΦΙΛΟΥΜΕΝΗ ΕΝ ΕΙΡΗΝΗ ΣΟΥ ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ; 29: ΕΙΡΗΝΗ ΣΟΥ ΤΗ ΨΥΧΗ ΖΩΣΙΜΗ.

[8] Lupi, *Epit. Sev. M.* p. 137 und tab. XVII p. 157.

[9] Perret, *Catacombes* VI. p. 173 und de Rossi, *Bullett.* 1863 p. 2; vergl. 1879 p. 137: SPIRITVS TVVS IN REFRIGERIO; 1884—1885 p. 43: SECVNDA ESTO IN REFRIGERIO; 1886 p. 129: PRIVATA DVLCIS IN REFRIGERIO ET IN PACE; DVLCISSIMO ANTISTHENI CONIVGI SVO REFRIGERIVM; Fabretti, *Inscriptiones* p. 758 n. 638: IN REFRIGERIO ANIMA TVA VICTORINE; Boldetti, *Cimiteri* p. 417: VICTORIA SPIRITA VESTRA DEVS REFRIGERET ZOTICE DVLCI; p. 418 (*Lateran.* Pil. IX 13): (RVFINA) SPIRITVM TVVM DEVS REFRIGERET; ANTONIA ANIMA DVLCIS IN PACE TIBI DEVS REFRIGERIT; NICEFORVS ANIMA DVLCIS IN REFRIGERIO; Perret *a. a. O.* V pl. XXXVI 115

EVGENI SPIRItus TVVS IN BONO [1], *Eugenius, deine Seele sei da, wo es gut ist;* PATER OMNIPOTENS ORO MISERERE LABORVM TANTORVM MISERERE ANIMAE NON DIGna FERENTIS [2], *allmächtiger Vater, ich bitte dich, gedenke der schweren Mühsale, die diese Seele unschuldig erduldet hat;* ΜΝΕΣΘΗ ΑΥΤΟΥ (scil. ΑΥΡΑΙΛΙΑΝΟΥ) Ο ΘΕΟΣ εΙΣ ΤΟΥς ΑΙΩΝΑΣ [3], *o Gott, gedenke des Aurelianus in alle Ewigkeit;* DOMINE NE QVANDO ADVMBRETVR SPIRITVS VENERES [4], *Herr, lass nicht zu, dass je einmal Finsterniss die Seele der Venera umschatte;* Ο ΘΕΟΣ Ο ΚΑΘΗΜΕΝΟΣ εΙΣ ΟΕΖΙΑ (δεξιάν) ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ εΙΣ ΤΟΠΟΝ ΑΓΙΩΝ ΣΟΥ ΝΕΚΤΑΡΕΟΥ ΤΟ ΨΥΧΑΡΙΝ [5] . . ., *o Gott, der du zur Rechten des Vaters sitzest, (nimm) die Seele des Nectarius in den Ort deiner Heiligen;* Ο ΠΑΤΗΡ ΤΩΝ ΠΑΝΤΩΝ ΟΥΣ ΕΠΟΙΗΣΗΣ Κ̄ ΠΑΡΕΛΑΒΗΣ ΕΙΡΗΝΗΝ ΖΟΗΝ Κ̄ ΜΑΡΚΕΛΛΟΝ ΣΟΙ ΔΟΞΑ ΕΝ ☧ [6], *o Vater aller derer, die du geschaffen und zu dir genommen hast: (nimm auch zu dir) die Irene, Zoe und den Marcellus. Ehre sei dir in Christo.*

Die folgende, auch in sprachlicher Beziehung bemerkenswerthe Inschrift bringe ich, zum ersten Male, auf Taf. IX 2 in Facsimile, das nach einer vom Originalstein [7] genommenen Photographie hergestellt wurde:

ΔΗΜΗΡΙΣ • ΕΤ • ΛΕΟΝΤΙΑ (Monogramm Christi)
(Anker) ΣΕΙΡΙΚΕ ΦΕΙΛΙΕ • ΒΕΝΕΜΕΡΕΝ (Taube mit Oelzweig)
ΤΙ • ΜΝΗΣΘΗΣ • ΙΗΣΟΥΣ
Ο ΚΥΡΙΟΣ ΤΕΚΝΟΝ [8] (Abgebrochenes Monogramm?)

*Demetrius und Leontia ihrer wohlverdienten Tochter Siricia. Gedenke, o Herr Jesu, unseres Kindes!*

---

(*Lateran.* Pil. IX 14): REFRIGERA DEVS ANIMAm HOM . . .; pl. LXI 8 (*Lateran.* Pil. IX 12): BOLOSA DEVS TIBI REFRIGERET; Armellini, *Cimitero di S. Agnese* p. 141: SPIRITVM TVVM DEVS REFRIGERET.

[1] De Rossi, *Roma Sotterr.* II. tav. XLIII—XLIV 54; vergl. Fabretti, *Inscriptiones* p. 575 n. LXII: LERIVS VERECVNDVS ISPIRITVS TVVS IN BONO; Lupi, *Epit. Sev. M.* p. 11: AVGVSTE IN BONO REFRIGERES DVLCIS; Boldetti, *Cimiteri* p. 418: SALONICE ISPIRITVS TVuS IN BONV; Marangoni, *Acta S. V.* p. 82: SATVRNINE SPIRITVS TVVS IN BONO; p. 131: (SECVNDINI) SPIRITVS IN BONO QVEQVAT (quiescat); Perret, *Catacombes* V pl. XXVI 56 (*Lateran.* Pil. IX 15): LAIS CVM PACE ISPIRITVS IN BONO QViESCAT; de Rossi, *Bullett.* 1881 p. 67: BICTORES SPIRITVS IN BONO; 1883 p. 83: FELIX IN PACE SPIRITV TVO IN BONV.

[2] De Rossi, *Inscriptiones christ.* II. P. I. p. IX.

[3] Fabretti, *Inscriptiones* p. 554 n. 55; vergl. *Lateran.* Pil. IX (Sarkophaginschrift): μΝΗΣΘΗ Ο ΘΕΟΣ ΕΥΓΕΝΙΗΣ; Carini, *Nuove iscrizioni greche* im *Archivio storico Siciliano* 1876 p. 7: Ο ΘΕΟΣ ΜΝΗΣΘΗΤΙ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ΑΥΞΑΝΟΝΤΟΣ. [4] Perret, *Catacombes* V pl. XXV 48.

[5] Boldetti, *Cimiteri* p. 58; vergl. *C. I. L.* V. P. II. n. 6218: OMNIPOTENS DEVS TE DEPRECOR VT PARADISVM LVCIS POSSIT VIDERE PATREM ET FILIVM TIMVIT QVI EAM SVSCIPI IVBENT.

[6] De Rossi, *Bullett.* 1888—1889 p. 31.

[7] Der Originalstein liegt in einer kammerartigen Nische des zweiten Stockwerkes, in unmittelbarer Nähe des grossen Luminars.

[8] *Demetrius et Leontia Siriciae filiae benemerenti.* Μνήσθης Ἰησοῦς ὁ κύριος τέκνον.

Die Taube mit dem Oelzweig und das Monogramm Christi sind gleichbedeutend mit der Formel: SPIRITVS TVVS IN PACE ET IN CHRISTO, *deine Seele ruhe im Frieden bei Christo* [1]; der Anker drückt die zuversichtliche Hoffnung aus, dass Christus die Bitte der Eltern erfüllen und die Seele ihres Kindes zu sich aufnehmen werde. — Die Buchstaben, in denen das Epitaph eingegraben ist, sind noch so schön, dass man es in das dritte Jahrhundert versetzen möchte; die Anwesenheit des constantinischen Monogrammes Christi fordert jedoch, es in die ersten Decennien des vierten Jahrhunderts zu verweisen.

Diesen Inschriften mit den kurzen Gebeten lassen sich nicht wenige mit Ausdrücken gegenüberstellen, in denen mit Bestimmtheit ausgesagt wird, dass die Verstorbenen bereits *in den Frieden, unter die Heiligen aufgenommen* wurden, *zum Leben in Gott, in Christo eingegangen*, kurz dass sie *der Seligkeit theilhaft geworden sind.* Wir lesen z. B.: ΙΟΥΛΕΙΑΣ ΕΥΑΡΕΣΤΑΣ ... ΨΥΧΗ εΙΣ ΟΥΡάΝΙΟΝ ΧΥ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΑΓΕΙΩΝ ΑΝΕΛΗΜΦΘΗ [2], *die Seele der Julia Euaresta wurde in das himmlische Reich Christi mit den Heiligen aufgenommen;* MAGVS PVER INNOCENS ESSE IAM INTER INNOCENTES COEPISTI QVAM TE LETVM EXCIPET MATER ECLESIAE DE hOC MVNDO REVERTENTEM CONPREMATVR PECTORVM GEMITVS STRVATVR FLETVS OCVLORVM [3], *Magus, du unschuldiger Knabe, du hast schon unter den Unschuldigen zu leben angefangen. Welch freudigen Empfang hat dir bei deiner Rückkehr von dieser Welt unsere Mutter, die Kirche, bereitet: unterdrücken wir das Schluchzen; trocknen wir die Thränen;* POSTVMIVS EYTHERION FIDELIS ... CVIVS ANIMA CVM SANCTOS IN PACE [4], *Postumius Eutherion, ein Gläubiger, dessen Seele mit den Heiligen im Frieden ist;* IOBINA RECESSIT A SECVLO INGRESSA IN PACE [5], *Jovina schied aus dieser Welt und ging in den Frieden ein;* PROCVLA CL FEMINA FAMVLA DEI A TERRA AD MARTYRES [6], *die durchlauchtigste Frau*

[1] Vergl. Wilpert, *Principienfragen der christlichen Archäologie* S. 80.

[2] De Rossi, *Inscriptiones christ.* I. p. CXVI; vergl. *Bullett.* 1882 p. 105, wo ein Inschriftfragment, wie es scheint, eine ähnliche Formel enthält: EN ΘΕΙᾳ ΙΗ ☧ ΒΑΣΙΛΛίᾳ.

[3] *Lateran.* Pil. IX 31. Die letzten Worte erinnern an ein metrisches Epitaph aus S. Agnese, in welchem ein Sohn seine überlebenden Eltern tröstet: NE TRISTES LACrimas ne pECTORA TVNDITE Vestra O PATER ET MATER Nam regNA CELESTIA TANGO NON TRISTIS EREBVS Non pALLIDA MORTIS IMAGO SED REQVIES SECVRA TEnet LVDOQVE CHOREAS INTER FELICES ANIMAS ET amOENA PIORVM PRaedia etc.

[4] Boldetti, *Cimiteri* p. 58; vergl. *a. a. O.:* (MAVRENTIA) DIGNA INTER SANCTOS DEVS IVSSIT IN PACE; *C. I. L.* V. P. I. n. 1686: (MAXENTIA FILIA ANIMA INNOCENS) QVI EST ACCEPTA AD SPIRITA SANCTA; n. 1720: QVORVM ISPIRITVS cum sanctis ACCEPTVS EST.

[5] De Rossi, *Roma Sotterr.* I tav. XIX 10.

[6] Le Blant, *Inscriptions chrét.* I. n. 58 p. 134.

*Procula, eine Dienerin Gottes, ging von der Erde zu den Martyrern;* NON TIMVI MORTEM COELOS QVOD LIBERA ADIRET [1], *mir bangte nicht vor ihrem Tode, da ich wohl wusste, dass sie frei in den Himmel eingehen würde;* IVN BASSVS VC NEOFITVS IIT AD DEVM [2], *Junius Bassus v. c. ging als Neugetaufter zu Gott;* PROSENES RECEPTVS AD DEVM [3], *Prosenes wurde zu Gott aufgenommen;* DONATVS ACCEPIT REQVIEm IN DEO [4], *Donatus erlangte Ruhe in Gott;* PRIMA VIVIS IN GLORIA DEI ET IN PACE DOMINI NOSTRI ☧ [5], *Prima, du lebst in der Glorie Gottes und im Frieden unseres Herrn Christus;* HERACLIA RECEPTA IN PACE ☧ [6], *Heraclia wurde in den Frieden Christi aufgenommen;* (BRATTIA) FILIOS PROCREAVIT VIII EX QVIBVS SECVm hABET AD DOMINVM IIII [7], *Brattia gebar acht Kinder, von denen sie vier mit sich bei dem Herrn hat;* (GENTIANE) SCIMVS TE IN ☧, *Gentianus, wir wissen, dass du bei Christo bist;* ET TE VIRGO TVVS TRANSVEXIT AD AETHERA SPONSVS [8], *dich hat, Jungfrau, dein Bräutigam zu sich in den Himmel genommen;*

---

[1] Inschrift des Damasus auf seine Schwester Irene bei de Rossi, *Inscript. christ.* II. P. I. p. 104; vergl. Fabretti, *Inscriptiones* p. 273 n. 630: OSSA TENET TVMVLVS MENS EST IN CAELO RECEPTA; Le Blant, *Inscriptions* II. n. 409 p. 60: (EVSTACIA) DEPONENS SENIO TERRIS MORTALIA MEMBRA SED REVEHENS COELO PRO MERITIS ANIMAM; de Rossi *a. a. O.* I. n. 745 p. 325: ALEXAndra quae recepTA CAELO MERVIT OCCVRRERE XPO AD RESVRRECtionem; n. 737 p. 320: (DATILLAE) ANIMAM PRO CASTO SANcTO vitae proposito NENO (nemo) DVBITA CAELVM PEtiisse; n. 1179 p. 534: SOLA TAMEN TANTI RESTANT SOLAMINA LVCTVS QVOD TALES ANIMAE (scil. infantium) PROTINVS ASTRA PETVNT; *C. I. L.* V. P. II. n. 6729: QVISQVE FIDEM TRINAM CONFESSVS DOGMATE VERO AETERNAM FISVS CHRISTO CVM CARPERE VITAM CENSEAT HAS (scil. *virgines*) NVNC LVCE FRVI VITAQVE PERENNI; Le Blant *a. a. O.* I. n. 353 p. 469: ARTEMIA SVBiTO AD CAELESTia regNA TRANSIVIt; Perret, *Catacombes* V pl. XXXV 105: MARCIANVS ENONFITVS RECESIt CELI TIBI PATENt BISBES IN PACE; Bosio. *Roma Sotterr.* p. 35: CERTA FIDES IVSTIS CAELESTIA REGNA PATERE.

[2] De Rossi, *Inscript.* I. n. 141 p. 80.

[3] De Rossi *a. a. O.* I. p. 9; vergl. Bosio *a. a. O.* p. 105: MALA ACCEPTA APVT DEVM.

[4] Marangoni, *Acta S. V.* p. 97; vergl. *C. I. L.* III. P. I. n. 4221: FLORENTINVS REQVIEM ADCEPIT IN DEO PATRE NOSTRO ET CHRISTO EIVS.

[5] Marangoni *a. a. O.* p. 69.

[6] Boldetti, *Cimiteri* p. 398; vergl. Gazzera in den *Memorie della reale accademia delle scienze di Torino* ser. II tom. XVII p. 35: MATER DVLCISSIMA IN PACE XPI RECEPTA; und QuEM DOMINVS SVSCEPIT IN PACE.

[7] Perret, *Catacombes* V pl. XXXV 104. Ich übergehe die zahlreichen Inschriften mit den Ausdrücken IN DEO, IN DOMINO, IN CHRISTO, IN PACE, von denen sicher nicht wenige im affirmativen Sinne zu nehmen sind.

[8] So schliesst die Inschrift der Marcella, der Schwester des hl. Ambrosius (*C. I. L.* V. P. II. p. 623 n. 16); vergl. das Epitaph der Manlia Daedalia, einer „virgo sacrata Deo“ (*a. a. O.* n. 6240): RETTVLIT AD XPM CELSA PER ASTRA GRADVM.

SEVERIANVS CVIVS SPIRITVS IN LVCE DOMINI SVSCEPTVS EST [1], *Severianus, dessen Seele in das Licht des Herrn aufgenommen wurde;* (ΕΥΣΕΒΙΑ) ΨΥΧΑΙΣ ΤΑΙΣ ΑΓΙΕΣ (ἁγίαις) ΣΥΝΘΡΟΝΟΣ ΕΣΟΜΕΝΕ [2], *Eusebia erhielt den gleichen Platz wie die Heiligen.*

Auf den bisher erwähnten Inschriften erscheinen also die Verstorbenen entweder als solche, für die man die Seligkeit von Gott erfleht, oder als solche, die sich bereits der ewigen Seligkeit erfreuen.

Auf einer Anzahl anderer Inschriften werden die Verstorbenen von den Hinterbliebenen um ihr Gebet ersucht. Es herrscht da eine grosse Mannigfaltigkeit: Eltern empfehlen sich ihren Kindern, der Gatte seiner Gattin, Geschwister den Geschwistern u. s. f. Gewöhnlich ist die Bitte mit einem jener kurzen Gebete verbunden, welche wir soeben kennen gelernt haben: ATTICE SPIRITVS TVuS IN BONV ORA PRO PARENTIBVS TVIS [3], *Atticus, deine Seele sei da, wo es gut ist; bete für deine Eltern;* PETE PRO PARENTES TVOS MATRONATA MATRONA [4], *bete für deine Eltern, Matronata Matrona;* ΑΝΑΤΟΛΙΣ ΗΜΩΝ ΠΡΩΤΟΤΟΚΟΝ ΤΕΚΝΟΝ ΟΣΤΙΣ ΗΜΕΙΝ ΕΔΟΘΗΣ ΠΡΟΣ ΟΛΙΓΟΝ ΧΡΟΝΟΝ ΕΥΧΟΥ ΥΠΕΡ ΗΜΩΝ [5], *Anatolius, unser Erstgeborener, der du uns für kurze Zeit geschenkt wardst, bete für uns;* SOZON BERVS ☧ ISPIRitVM IN PACE ET PETE PRO NOBIS [6], *Sozon, der wahrhafte Christus möge deine Seele in Frieden aufnehmen; bete für uns;* ISPIRITVS TVVS BENE REQVIESCAT IN DEO PETAS PRO SORORE TVA [7], *deine Seele ruhe in Gott; bete für deine Schwester;* SABBATI DVLCIS ANIMA PETE ET ROGA PRO FRATRES ET SODALES TVOS [8], *Sabbatius, süsse Seele, bete und bitte für die Brüder und deine Sodalen;* (FELI-

---

[1] De Rossi, *Inscript.* I. n. 442 p. 192; vergl. die Grabschrift einer dreizehnjährigen „virgo sacra“, Namens Maria (*C. I. L.* V. P. II. n. 6734): AETERNOS SORTITA THOROS X̅P̅IQVE PETIVIT PERPETVAM LVCEM NVLLO QVAE FINE TENETVR.

[2] Bulič, *Inscriptiones quae in c. r. museo archeologico Salonitano Spalati asservantur* p. 274 n. 53; vergl. p. 260 n. 3: SEDE BEATORVM RECIPIT TE LACTEVS ORBIS.

[3] Marangoni, *Acta S. V.* p. 119; vergl. de Rossi, *Roma Sotterr.* III tav. XXVIII—XXIX 22: IANVARIA BENE REFRIGERA ET ROGA PRO NOS.

[4] Perret, *Catacombes* V pl. XXXIII 88 (*Lateran.* Pil. VIII 18).

[5] Perret *a. a. O.* V pl. LXVI 11; vergl. de Rossi *a. a. O.* II tav. XLVII—XLVIII 25: μΟΥ ΤΕΚΝΙΟΝ εὔχου ΠΕΡΙ ΕΜΟΥ; Bosio, *Roma Sotterr.* p. 400: TV DVLCIS FILI MEMOR HINC ASPICE NOSTRI. Umgekehrt soll eine Mutter für ihr einziges Kind, das sie zurückgelassen, beten: PRO HVNC VNVM ORA SVBOLEM QVEM SVPERISTITEM RELIQVISTI (bei de Rossi, *Inscript.* I. n. 288 p. 133).

[6] De Rossi, *Bullett.* 1873 p. 71 tav. VI 1; vergl. Boldetti, *Cimiteri* p. 418: IOVIANE VIBAS IN DEO ET ROGes pro nobis.

[7] Perret, *a. a. O.* V pl. LXX 5 (*Lateran.* Pil. VIII 19).

[8] Fabretti, *Inscriptiones* p. 738 n. 488.

CITAS) PETE PRO CELSINIANV CONIVGEM [1], *Felicitas, bete für deinen Gemahl Celsinianus;* VINCENTIA IN ☧ PETAS PRO PHOEBE ET PRO VIRGINIO EIVS [2], *Vincentia in Christo! bete für Phoebe und ihren Gatten.*

Auf Taf. VIII (Nr. 3. 4. 5. 6) habe ich einige der interessanteren Inschriften dieser Art in Facsimile vereinigt. Nr. 6 bietet ein griechisches Epitaph aus der Katakombe der hl. Domitilla, dessen Originalstein in derselben Nische liegt wie die Inschrift der Siricia, von der oben (S. 36) die Rede war. Meine Copie wurde nach einer vom Original genommenen Photographie hergestellt; sie ist die erste, welche in die Oeffentlichkeit kommt. Die Inschrift lautet:

ΚΑΤ ΤΗ ΠΡΟ ΙΓ ΚΑΛ
ΙΟΥΝ ΑΥΓΕΝΔΕ
ΖΗΣΑΙΣ ΕΝ ΚΩ ΚΑΙ
ΕΡΩΤΑ ΥΠΕΡ ΗΜΩΝ [3].

(Zwei abgebrochene, herzförmige Blätter.)

*Die Beisetzung erfolgte am 20. Mai. Augendus, lebe im Herrn und bete für uns!*

Die Inschrift gehört ins dritte Jahrhundert. Aus derselben Zeit und derselben Katakombe stammt das Bruchstück Nr. 3, welches sich leicht ergänzen lässt [4]:

dep . . . . noN · IVN
vincent(?)I VIBAS
IN PACE ET PETE
PRO NOBIS [5].

(Peitsche [6].)

*Die Beisetzung erfolgte am 2.* (oder *3. 4. 5.*) *Juni. Vincentius* (?), *lebe im Frieden und bete für uns!*

Die folgende Inschrift (Nr. 4) wurde vor längerer Zeit in einer der Katakomben der Salaria Nova ausgegraben und befindet sich jetzt im lateranensischen Museum (Pil. VIII 15) [7]:

---

[1] Perret, *Catacombes* V pl. XXVII 60 (*Lateran.* Pil. VIII 21).

[2] De Rossi, *Roma Sotterr.* II tav. XLVII—XLVIII 53.

[3] Κατάθεσις τῇ πρὸ ιγ' καλανδῶν Ἰουνίων. Αὔγενδε, ζήσαις ἐν κυρίῳ καὶ ἐρώτα ὑπὲρ ἡμῶν.

[4] Der Originalstein befindet sich in der Kammer mit dem grossen Luminar, welche man vor der Auffindung der Basilika der hl. Petronilla für die Gruft der hll. Nereus und Achilleus gehalten hat. Von meiner Copie gilt dasselbe, was von n. 6 gesagt wurde.

[5] *Depositio IV (*oder *III* od. *pridie Nonas* od.*) Nonas Junias. Vincenti, vibas in pace et pete pro nobis.* Vergl. Bosio, *Roma Sotterr.* p. 214: EXVPERANTIA IN PACE PETAS PrO NObis FELIX.

[6] Die Peitsche deutet das Gewerbe des Verstorbenen an, welcher vielleicht ein *auriga,* Fuhrmann oder Wagenlenker, war. Vergl. Perret *a. a. O.* V pl. IX 18bis, wo eine andere Inschrift gleichfalls dieses Instrument aufweist.

[7] Perret *a. a. O.* V pl. XX 29 (in Facsimile und mit unrichtiger Angabe der Provenienz der Inschrift. Meine Copie ist nach einer vom Papierabdruck (Calco) genommenen Photographie angefertigt; dasselbe gilt von n. 5.

GENTIANVS FIDELIS IN PACE QVI VIX
IT ANNIS XXI MENSeS VIII DIES
XVI ET IN O (Taube) ☧ (Taube) RATIONIbuS TVIS
ROGES PRO NOBIS QVIA SCIMVS TE IN ☧

*Gentianus, ein Gläubiger, im Frieden, welcher 21 Jahre, 8 Monate, 16 Tage gelebt hat. Bitte für uns in deinen Gebeten, denn wir wissen, dass du bei Christo bist.*

Die Phrase: SCIMVS TE IN ☧ ist noch einmal durch die Symbole ausgedrückt, die wir in der dritten Zeile sehen: das Monogramm Christi zwischen zwei Tauben, was bekanntlich so viel als SPIRITVS TVVS IN CHRISTO bedeutet; sie erinnert an eine Stelle des LX. Briefes des hl. Hieronymus, in dem der Kirchenlehrer seinen Freund und Bischof Heliodor wegen des Todes des Priesters Nepotianus tröstet, welcher der Neffe des Bischofes war: „Scimus quidem Nepotianum esse cum Christo et sanctorum mixtum choris,“ *wir wissen, dass Nepotianus mit Christo und den Chören der Heiligen vereint ist* [1].

Der Ausdruck: „in deinen Gebeten bitte für uns“ begegnet uns einige Male in den Anrufungen, welche die Besucher der Katakomben in die Wände eingeschrieben haben [2]; wir lesen ihn auch auf dem gleich zu besprechenden griechischen Epitaph, sowie auf einem lateinischen aus der Katakombe der hl. Domitilla, welche de Rossi im *Bullettino* (1881 p. 65 n. 123) nicht ganz vollständig veröffentlicht hat. Es lautet:

VICTORINVS · ANIMA
INNOCENS · INTER SANC
TIS ET IVSTIS oraTIONIBVS
tuis petas pro nobis . . .

*Victorinus, unschuldige Seele, mögest du in deinen heiligen und gerechten Gebeten für uns bitten....* Diese Inschrift stammt aus dem dritten, die des GENTIANVS dagegen aus dem vierten Jahrhundert; letzteres beweist das Monogramm Christi zwischen den zwei Tauben, ferner die Form der Buchstaben und vor allem die Vermengung der Capitale mit der Unciale.

Nr. 5 ist eine der schönsten Inschriften, die das christliche Alterthum uns überliefert hat. Sie wurde durch Zufall von P. Marchi im Coemeterium Ostrianum gefunden und später in das Kircherianische Museum gebracht, wo sie noch heute ist:

---

[1] Migne, *PP. lat.* XXII col. 593. [2] De Rossi, *Roma Sotterr.* II. p. 17.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΝΗΠΙΟΣ
ΑΚΑΚΟΣ ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙ
ΤΕ ΜΕΤΑ ΤΩΝ Α
ΓΙΩΝ ΜΝΗΣΚΕΣΘΕ
ΔΕ ΚΑΙ ΗΜΩΝ ΕΝ ΤΑΙ
Σ ΑΓΙΑΙΣ ΥΜΩΝ ΠΡΕΥΧΑΣ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΓΛΥΨΑΤΟΣ ΚΑΙ ΓΡΑΨΑΝ
ΤΟΣ [1].

Herzförmiges Blatt. Anker. Taube mit Oelzweig. Herzförmiges Blatt.

*Dionysius, ein unschuldiges Kind, ruht hier mit den Heiligen. Gedenket unser in eueren heiligen Gebeten, und zwar sowohl dessen, der die Inschrift verfasst, wie auch dessen, der sie eingemeisselt hat!* [2]

Hier werden also ausser dem Verstorbenen auch die Heiligen, bei denen dieser ruhte, um ihre Fürsprache bei Gott angerufen. Die gleiche Bitte enthält ein vor kurzem in der Katakombe der hl. Priscilla aufgefundenes Epitaph, welches noch an seinem Grabe haften geblieben ist: ΕΥΧΟΥ ΥΠΕΡ Ημῶν μετὰ τΩΝ ΑΓΙΩΝ, *bitte für uns mit den Heiligen!* [3] Der Verstorbene, an den die Bitte sich richtet, ist auch hier ein *unschuldiges Kind,* welches nur „zwei Jahre“ gelebt hat. Beide Inschriften gehören ins dritte Jahrhundert.

Auf drei Epitaphien, von denen zwei aus dem vierten, das eine vielleicht aus dem dritten Jahrhundert stammt, ist der Gegenstand der an die Verstorbenen gerichteten Bitte näher bestimmt: es sind nicht zeitliche Güter, um die man bittet, sondern übernatürliche, die das geistige Wohl des Menschen berücksichtigen und auf das Leben jenseits des Grabes hinzielen. Doch hören wir die Inschrift selbst: NVNC VENIENTE DEO NOSTRI REMINISCERE VIRGO VT TVA PER DOMINVM PRAESTET MIHI FACVLA LVMEN, *jetzt, da Gott (dein „Bräutigam“) gekommen ist (um dich „zur Hochzeit“ abzuholen), gedenke unser, o Jungfrau, damit deine Leuchte mir Licht von dem Herrn gewähre.* So schliesst Damasus die Inschrift [4] auf seine Schwester Irene, die eine *gottgeweihte Jungfrau* war. Die schönen Worte, in welche der Dichter seine Bitte kleidet, sind, wie jeder sofort erkennen wird, aus der Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen genommen.

---

[1] Marchi, *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo* p. 104; Perret, *Catacombes* V pl. XLIV 3. Διονύσιος, νήπιος ἄκακος, ἐνθάδε κεῖται μετὰ τῶν ἁγίων. Μνήσκεσθε δὲ καὶ ἡμῶν ἐν ταῖς ἁγίαις ὑμῶν προσευχαῖς, καὶ τοῦ γλύψαντος καὶ γράψαντος.

[2] Auf einer gallischen Inschrift aus dem Jahre 553 (Le Blant, *Inscriptions* II. n. 512 p. 264) empfehlen sich in ähnlicher Weise der Dichter und der Marmorarbeiter: SED XPO COMMENDA SAEPE POETAM CVIVS PARVA TIBI PROMSERVNT CARMINA LAVDEM IANVARIVM · · · TANTILLVMQVE SEMVL SCALPTOREM MARMORIS HVIVS ADNIXIS PRAECIBVS DNO PER SAECVLA CVNCTA MORE TVO PLACIDVS COMENDA etc.

[3] Das Epitaph wurde in der soeben erschienenen 4. Liefg. von de Rossi's *Bullettino* (1890 p. 143 sgg.) veröffentlicht und mit gewohnter Meisterschaft commentirt.

[4] Vergl. oben S. 38.

Die zweite Inschrift, deren Original in S. Callisto ist, sagt: PRaESTES IN ORATIOnIbuS TVIS VT POSSIT (DOMINVS) AMARTIAS MEAS INDVLGERE [1], *erwirke mir durch deine Gebete, dass der Herr mir meine Sünden vergebe.* Diese Worte erinnern an diejenige Bitte, mit welcher der hl. Paulinus von Nola sein Gedicht *De obitu Celsi pueri* beschliesst: „peccata parentum infantes castis vincite suffragiis“, *die Fesseln der Sünden euerer Eltern zerbrechet, ihr Kinder, durch euer makelloses Gebet* [2].

Von dem dritten Epitaph ist der Originalstein verloren; es lautet: SVT · I PETE PRO NOS VT SALVI SIMVS [3], *Sutius (Syxtus?), bete für uns, damit wir die Seligkeit erlangen.*

Ich habe nun eine stattliche Anzahl von Grabinschriften unter dem meinem Zwecke entsprechenden Gesichtspunkte geprüft. Bei mehreren gab ich bereits die Zeit an, der sie angehören; von den übrigen, die im Texte zur Besprechung kamen, stammen zwei vielleicht noch aus dem zweiten, einige aus dem vierten und bei weitem die meisten aus dem dritten Jahrhundert, also aus der Zeit, in welcher die Mehrzahl der Katakombengemälde entstanden ist.

Wie auf den zuerst angeführten Inschriften, so erscheinen auch auf den letzteren, welche die Bitte um das Gebet enthalten, die Verstorbenen, oder vielmehr die Seelen der Verstorbenen, entweder als Selige oder als solche, denen man die Seligkeit von Gott erfleht. An diese sind die Bitten gerichtet: diese sollen für die Hinterbliebenen **beten**; diese sollen **in ihren Gebeten** der Hinterbliebenen gedenken. Nun wissen wir aber, dass die Christen der ersten Jahrhunderte mit ausgebreiteten Armen, also in der Haltung der an den Gräbern abgebildeten Figuren, die man **Oranten** nennt, beteten. Demnach sind die Oranten die Bilder jener Verstorbenen, an welche die Bitten sich richten, — eine Schlussfolgerung, welche allein schon durch diejenigen Beispiele gerechtfertigt wird, in denen die Oranten den Namen von Verstorbenen tragen. Die Oranten sind also, will man eine adäquate Definition von ihnen geben, Bilder der in der Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen. Wie zutreffend diese Definition ist, wird ein näheres Eingehen auf diejenigen Bestandtheile derselben zeigen, welche auf den ersten Blick etwas befremden können.

I. Ich sage also zunächst „Bilder der Seelen“, denn von einem „Portrait“, das auch „im weitern Sinne des Wortes“ wenigstens einige Aehnlichkeit in den Gesichtszügen mit dem Portraitirten voraussetzt, kann nicht die Rede sein.

[1] De Rossi, *Roma Sotterr.* III. p. 244.
[2] S. Paulinus Nolan., *Poem.* XXXV vers. 613 sq.
[3] Marangoni, *Acta S. V.* p. 90.

Bei einer Orans, deren Gesicht mit grösserer Sorgfalt ausgearbeitet ist, könnte man „individuelle Züge“ vermuthen: ich meine diejenige, welche in der Katakombe der hl. Domitilla ein IANVARIVS am Grabe seiner Gattin malen liess. Ihr entsprach, der Symmetrie halber, eine zweite Orans, welche zwar auch „individuelle Züge“, aber keine Aehnlichkeit mit ihrer Gefährtin aufweist [1]. Wären sie aber „Portrait“ der Verstorbenen, so müssten sie sich, weil eine und dieselbe Person darstellend, einander gleichen. — Gewöhnlich sind die Gesichter der Oranten so, wie der Zufall sie unter dem Pinsel des Künstlers gestaltet hat. Was von den Malereien gilt, gilt auch von den Sculpturen, und noch mehr von den Grabinschriften, auf denen die Figuren meistens nur in dürftigen Umrissen eingeritzt sind. Natürlich haben die Oranten von den Verstorbenen die menschliche Figur; ihre Gewandung ist bis zu einem gewissen Grade sogar der „Mode“ der Jahrhunderte unterworfen: trotzdem können wir sie niemals „Portrait“ nennen. Sie sind, um es kurz zu sagen, Idealgestalten. Das erklärt uns, warum unter den männlichen Oranten keiner den Bart trägt; warum wir in einigen vereinzelten Fällen eine weibliche Orans am Grabe eines männlichen Verstorbenen, und eine verschleierte am Grabe eines Kindes erblicken. Aus diesen Gründen habe ich in der Definition den allgemein gehaltenen Ausdruck „Bilder der Seelen“ gebraucht.

II. Ich sage ferner „das Bild der in der Seligkeit gedachten Seelen“, um unter diesem Zusatze nicht bloss diejenigen zusammenzufassen, welche nach der Ueberzeugung der Ueberlebenden bereits im Paradiese waren, sondern auch jene, denen die Ueberlebenden die Seligkeit wünschen und erflehen. Indem sie nämlich dieselbe wünschen, denken sie sich die Verstorbenen im Besitze des gewünschten Zieles, und als solche sollen letztere im Gebete der Ihrigen gedenken. Demnach fallen unter den Begriff Orans nicht jene Seelen, „welche noch des Trostes bedürfen“, wie es in einem alten liturgischen Gebete heisst. Die betreffende Stelle ist so wichtig, dass ich sie ganz anführen will: „(omnipotens deus) sanctorum tuorum nos gloriosa merita, ne in poena(m) veniamus, excusent, defunctorum fidelium animae, quae beatitudinem gaudent, nobis opitulentur, quae consolatione indigent, eclesiae praecibus absolvantur“ [2], *allmächtiger Gott, gib, dass die glorreichen Verdienste deiner Heiligen uns vor Vergehen bewahren und dass die*

---

[1] Zur Zeit Bosio's waren beide Figuren noch erhalten (vergl. Wilpert, *Katakombengemälde* Taf. XXV 2 S. 56 f.); die zur Rechten fiel höchst wahrscheinlich der Forschung d'Agincourts zum Opfer, der sie für seine *Sammlung* von der Wand ablösen wollte. Zum Glück hat er vorher von den Köpfen beider Oranten sorgfältige Pausen genommen, welche sich jetzt in der Vaticanischen Bibliothek (*Cod. vat. lat.* 9841 fol. 10 v.) befinden.

[2] Mone, *Lateinische und griechische Messen* S. 22. Für das hohe Alter des Gebetes spricht die Anspielung auf die Verfolgungen: „(Deus praesta) si quies adridat, te colere, si timptatio ingruat, non negare.“

*Seelen der abgeschiedenen Gläubigen, welche der Seligkeit sich erfreuen, durch ihre Fürbitte uns helfen, während jene, die des Trostes noch bedürfen, durch das Gebet der Kirche erlöst werden mögen.* Für die letzteren betet also die Kirche, damit sie aus ihren Leiden befreit würden; deshalb sind sie von den Oranten auszuscheiden.

Wie verhält es sich nun mit den Seelen der Heiligen [1], welche das Gebet erwähnt: wurden auch sie als Oranten abgebildet? Wenn wir innerhalb der Grenzen bleiben, die wir uns am Eingange dieser Untersuchung (S. 32) gestellt haben, so ist die Frage entschieden zu bejahen. Denn waren die Gläubigen überzeugt, dass ihre Angehörigen, die eines natürlichen Todes starben, zur Anschauung Gottes gelangten, so mussten sie es vor allem bei den Angehörigen sein, welche als Martyrer für den Glauben starben. Es stand also gar nichts im Wege, ja es lag sogar nahe, dass die Hinterbliebenen die zu ihrer Familie gehörigen Martyrer an den Gräbern, in denen sie dieselben bestatteten, als Oranten darstellen liessen [2]. Wir können daher mit vollem Recht voraussetzen, dass unter den Oranten solche sind, welche Martyrer abbilden: diese stehen dann aber in directer Beziehung zu den Gräbern, an denen wir sie sehen. Sie sind als Fürsprecher der hinterbliebenen Angehörigen gedacht und haben, wenn wir so sagen sollen, einen rein privaten Charakter. Wir sind jedoch ausser Stande, sie in den einzelnen Fällen anzugeben, da die Gräber der Inschriften beraubt sind, welche allein uns darüber sichern Aufschluss geben könnten.

Wurden aber die Heiligen auch an fremden Gräbern, das ist an solchen, in denen sie nicht bestattet waren, als Oranten dargestellt? Die Frage selbst deutet schon an, dass hier mit Heiligen diejenigen gemeint sind, die als Heilige in der Kirche officiell bekannt und verehrt waren, wie Maria, die Apostel und die *martyres vindicati* [3]. Das liturgische Gebet erwähnt die Heiligen in ihrer Eigenschaft als Fürsprecher der lebenden Gläubigen, und auf zwei Inschriften wurden, wie wir sahen, Localheilige um ihr Gebet angerufen, — Bitten, welche an besonders geheiligten Orten, wie z. B. am Eingange zur Papst-

---

[1] Es wurde schon einmal (S. 6) bemerkt, dass die Begriffe *Martyrer* und *Heilige* in den ersten Jahrhunderten sich decken.

[2] Solches geschah vielleicht am Grabe der hl. Cäcilia, denn das Bild der Heiligen in seiner jetzigen Gestalt als Orans ist wohl nur eine Copie des ursprünglichen Gemäldes, welches in Mosaik ausgeführt war. Auch an der Confessio der hll. Johannes und Paulus wurden beide Martyrer, nicht lange nach ihrer Bestattung, als Oranten abgebildet; leider hat sich nur eines von diesen beiden Bildern erhalten. Es ist noch nicht veröffentlicht.

[3] Um die kirchlichen Ehren eines Martyrers zu erhalten, genügte die Thatsache des Martyriums allein nicht, sondern es war nothwendig, dass die kirchliche Obrigkeit diesen Titel förmlich anerkannte *(vindicare)*. Solches geschah durch die Eintragung des Namens des für den Glauben Verstorbenen in die Liste derer, welche dei der liturgischen Feier erwähnt wurden. Vergl. de Rossi, *Roma Sotterranea* II. p. 61.

gruft, auch die Besucher der Katakomben in die Wände einschrieben; endlich gibt es Inschriften, auf denen Heilige zu Gunsten von Verstorbenen angerufen werden. Die Frage, welche wir uns gestellt haben, ist also begründet. Trotzdem ist sie zu verneinen; denn weder unter den Katakombengemälden noch unter den Sarkophagbildern lässt sich ein sicheres Denkmal namhaft machen, auf dem jene Heiligen in der Haltung von Oranten dargestellt wären [1]. Maria erscheint als Orans nur auf einigen in den Katakomben gefundenen Goldgläsern [2] und auf der bekannten Marmorplatte von S. Maximin bei Marseille [3]; das gleiche können wir von der jugendlichen Martyrerin Agnes, welche in der Kirche schon frühzeitig in grosser Verehrung stand, wiederholen [4]. Was dann die Apostel und die übrigen Martyrer betrifft, so wurde ihnen in der alten Kunst die Aufgabe zu theil, die Seelen der Verstorbenen dem göttlichen Richter zu empfehlen, sie in das Paradies einzuführen. Deshalb sehen wir sie in den Scenen der Einführung und als *assessores* oder *advocati* in den Darstellungen des Gerichtes [5].

Man wird mir nun „das Arcosol der Madonna" aus der Ostrianischen Katakombe entgegenhalten, in dessen Lunette das Brustbild einer verschleierten Orans, die vor sich ein Kind hat, gemalt ist. Bosio, der die Malerei zuerst veröffentlicht hat, hielt es für selbstverständlich, dass sie „die glorreiche Jungfrau im Gebete und mit Christo unserem Herrn auf dem Schosse" darstelle [6]. Seine Ansicht wurde

[1] Die Bekleidung, welche die alten Künstler seit dem dritten Jahrhundert den Heiligen geben, ist die gleiche, die auch Christus hat: lange Tunica, Pallium und Sandalen. Unter den männlichen Oranten, die mir bisher bekannt geworden sind, tragen diese Gewänder nur die drei, welche ich heute veröffentliche (Taf. I—IV 1 und VI 1); die übrigen sind so gekleidet, wie sie sich im Leben getragen haben. Man könnte daher versucht sein, diese drei Oranten für Darstellungen von Heiligen zu nehmen, und zwar um so mehr, als in der Kammer, in welcher die Orans der VI. Tafel gemalt ist, an der Decke zwei männliche Oranten erscheinen, welche die gewöhnliche Tracht, nämlich kurzen Leibrock und darüber den Chlamys tragen. Dessenungeachtet halte ich eine solche Annahme für unrichtig; denn die beiden anderen Oranten (Taf. I—IV 1) treten in einer Gerichtsscene auf, was sich mit Martyrern, die kein Gericht zu bestehen brauchen, nicht gut vereinbaren lässt. Ich glaube daher, dass die drei Fälle als Ausnahmefälle zu betrachten sind, wie wir auch umgekehrt drei Gemälde besitzen, auf denen Heilige nicht die ihnen sonst gegebene Tracht haben.

[2] Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro* tav. IX 6. 7. (zwischen den Apostelfürsten), 10. 11; tav. XXII 2 (mit der hl. Agnes).

[3] Le Blant, *Inscriptions* II. pl. 72 n. 433 p. 277; *Sarcophages chrétiens de la Gaule* pl. LVII 1; Lehner, *Marienverehrung* Taf. VIII 77; Martigny, *Dictionnaire* p. 791; Kraus, *Real-Encyklopädie* II. S. 362; Liell, *Die Darstellungen Mariä auf den Kunstdenkmälern der Katakomben* S. 174.

[4] Garrucci *a. a. O.* tav. XXI 1. 3. 4. (zwischen den Apostelfürsten), 2. 5; tav. XXII 1. 2. (neben Maria), 3. 4. 5. (zwischen Vincentius und Hippolytus), 6. (zwischen Christus und Laurentius), 7.

[5] Mehrere dieser Darstellungen werde ich in der ersten Lieferung meiner *Studien über die altchristlichen Bildwerke* veröffentlichen.

[6] Bosio, *Roma Sotterr.* p. 471: „La gloriosissima Vergine in atto di orare, con Christo Signor nostro in seno; come dichiarano li due segni di ☧ che stanno da ambidue le parti."

von fast allen Archäologen angenommen; infolgedessen hat das Bild eine grosse Verbreitung gefunden [1]. Jedoch schon Bottari glaubte denjenigen nicht „verurtheilen zu sollen", der sich nicht zu der Ansicht Bosio's bekennen würde [2]. Bottari hatte Recht; denn die Gründe, auf denen sich dieselbe stützt, sind nicht beweiskräftig und daher auch nicht überzeugend. Hören wir, was P. Marchi über das Lunettenbild schreibt: „Es ist daselbst die Mutter Gottes, sitzend in halber Figur und mit dem göttlichen Sohne auf dem Schosse, abgebildet. Um jeden Schatten eines Missverständnisses zu beseitigen, hat der Maler auf beiden Seiten dieser zwei Halbfiguren je ein Monogramm Christi gesetzt, welches uns verbietet, jenes Kind für ein beliebiges menschliches Kind zu halten." Im Folgenden hebt der Gelehrte noch hervor, dass *die Gottesmutter im Gebet begriffen ist, während der Sohn Gottes seine Arme zum Gebet nicht ausbreitet; dadurch sei ganz offenbar der unendliche Abstand zwischen dem Sohne und der Mutter gekennzeichnet* [3].

Hierauf ist manches zu erwiedern. Es ist zunächst nicht richtig, dass die Orans sitzt. Sind die Begriffe *mit ausgebreiteten Armen beten* und *sitzen* an sich schon schlecht vereinbar, so hat eine sitzende Figur in der Lunette gar nicht Platz. Dazu kommt, dass das Grab, welches die Gruppe zum Theil zerstört haben soll, ursprünglich ist und nicht erst später angebracht wurde. Die Gruppe ist uns also fast ganz erhalten geblieben; das wenige, was heute am Kinde und am linken Aermel der Orans fehlt, ist ein Mangel, der durch jene verursacht wurde, welche das Grab geöffnet haben. Das Arcosol war demnach zur Aufnahme von

---

[1] Nach Bosio's Copie veröffentlichten das Bild Aringhi, *Roma Subterr.*, ed. Rom. II. p. 209; ed. Paris. II. p. 89; Bottari, *Roma Sotterr.* III. tav. CLIII, und Garrucci, *Storia* II tav. 66, 1 (mit geringen Verbesserungen); Perret, *Catacombes* II. pl. LVI, fertigte eine eigene Copie in Farben an, welche keinen Werth hat; besser ist die Copie, welche de Rossi in den *Images de la T. S. Vierge* (pl. VI), ebenfalls in Farben, veröffentlicht hat. Nach dieser brachten das Bild Martigny, *Dictionnaire* p. 790; Kraus, *Real-Encyklopädie* II. S. 364; Lehner, *Marienverehrung* Taf. I 18. Die beste Copie (in Farben) verdanken wir Liell, *Die Darstellungen Mariä auf den Kunstdenkmälern der Katakomben* Taf. VI.

[2] Bottari, *Roma Sotterr.* III. p. 83, führt zuerst die Ansicht Aringhi's (oder vielmehr Bosio's) an und sagt dann folgendes: „Tuttavia se alcuno in questo non credesse all' Aringhio, non saprei condannarlo. Certamente non è punto inverisimile, che questa donna rappresenti chi fece fare la pittura, e che il bambino, che ella ha davanti, rappresenti qualche suo figliuolo che ella offerisca al Signore, o perchè egli vivesse santamente, o perchè essendogli morto ella lo avesse fatto quivi seppellire."

[3] Marchi, *Architettura della Roma sotterranea cristiana* p. 157 sg.: „Vi è effigiata la divina madre in mezza figura seduta, e pure seduto sulle ginocchia della madre il divin figliuolo. Per togliere ogni ombra di equivoco il dipintore a destra e a sinistra delle due mezze figure vi ha stampato un doppio monogramma di Cristo, il quale dichiara non doversi quel fanciullo scambiare con qualsiasi altro figliuolo d' uomo. Parimenti l' innalzamento delle braccia della divina madre in azione di orante, mentre il figliuol divino non allarga le sue, mirabilmente contribuiva ad imprimere nella mente di chi si recava innanzi a questa imagine santa la distanza infinita, che quì interponevasi fra figliuolo e madre. La madre, come semplice creatura, possente sì, ma della virtù della orazione: possente il figliuolo, ma della virtù divina inerente alla natura divina della sua persona" ecc.

drei Leibern bestimmt: zwei ruhten im eigentlichen Grabe, der dritte im Loculus der Lunette. Den drei Gräbern entsprechen auch die Figuren, die in dem Familien-arcosol gemalt sind: links im Bogen die Mutter, rechts der Vater, beide als Oranten, und in der Lunette noch einmal die Mutter mit ihrem Kinde.

Diese Erklärung drängt sich bei einem nähern Studium des Arcosols und seiner Gemälde von selbst auf. Man kann sich gegen sie nicht auf das aus symmetrischen Rücksichten verdoppelte Monogramm Christi berufen; denn sollte das Monogramm hier den Zweck haben, das Kind als das Christkind zu bestimmen, so musste der Maler auch der Mutter ihren Namen beisetzen; er durfte dies um so weniger unterlassen, als er sie durch gar nichts vor der Orans im Bogen ausgezeichnet hat: beide gleichen sich vollständig. Das Monogramm bezieht sich hier, wie auf einem Gemälde in S. Domitilla[1], wo wir es über dem Kopfe einer verschleierten Orans erblicken, auf den Wunsch oder die zuversichtliche Hoffnung, dass die Verstorbenen *in Christo leben.* Christus selbst ist in der Mitte des Bogens gemalt, deutlich gekennzeichnet durch das lange, bis auf die Schultern herabwallende Haar und die Bekleidung, welche aus Tunica und Pallium besteht. Dass sodann das Kind nicht betet, reicht auch nicht hin, um es mit dem Christkinde zu identificiren. Es ist allerdings wahr, dass die Verstorbenen, auch Kinder, gewöhnlich in der Haltung von Betenden an den Gräbern gemalt wurden; wir kennen aber auch Beispiele, wo diese Regel unbeachtet blieb[2]. Solange also die Monumente selbst nicht deutliche Paralleldarstellungen an die Hand liefern, kann ich die Orans nicht anders als die übrigen Oranten erklären. Hätte der Künstler hier „Maria mit dem Kinde" darstellen wollen, so würde er sie in der gebräuchlichen Form gemalt haben, nämlich auf der Kathedra sitzend und mit dem Jesuskinde auf dem Schosse. Kehren wir nun wieder zu unserer Definition der Oranten zurück.

III. Ich gebrauche in der Definition den Ausdruck „das Bild der Seelen". Es folgt dieses aus den häufig wiederkehrenden Worten SPIRITVS, ANIMA, ΨΥΧΗ, ΠΝΕΥΜΑ, sowie aus der Gegenüberstellung der Seele und des Körpers, die wir auf vielen Epitaphien lesen[3]. Der Körper des Verstorbenen ruht ja im Grabe

---

[1] Dieses Bild kommt in der ersten Lieferung meiner *Studien über die altchristlichen Bildwerke* zur Veröffentlichung. Das Monogramm Christi erscheint auch auf mehreren Inschriften über oder neben Oranten, so bei de Rossi, *Roma Sotterr.* II tav. XLV—XLVI 67; III tav. XXX—XXXI 36; *Museo epigr. Later.* Pil. XIV 43. 44; XV 3. (hier ist das Monogramm wie auf unserem Gemälde aus symmetrischen Rücksichten verdoppelt), 4. 5. 6. 13. [2] Garrucci, *Storia* tav. 66, 2; tav. 73.

[3] Es mag genügen, auf folgende hinzuweisen: QVOD CORPVS PACE QVIETVM HIC EST SEPVLTVM DONEC RESVRGAT AB IPSO QVIQVE ANIMAM RAPVIIT SPIRITV SANCTO SVO . . . QVAMQVE ITERVM DOMS SPIRITALI GLORIA REDDET (de Rossi, *Roma Sotterr.* III tav. V 1. 3); CORPORA SANCTORVM RETINENT VENERANDA SEPVLCRA SVBLIMES ANIMAS RAPVIT SIBI

und wird erst am jüngsten Tage auferstehen, um sich mit der Seele wieder zu vereinigen.

Fassen wir den Gang der vorstehenden Einzeluntersuchung noch einmal kurz zusammen. Von den Monumenten ausgehend, auf welchen die Oranten, das ist die **betenden** Figuren, durch den beigesetzten Namen als Bilder von Verstorbenen gekennzeichnet sind, sahen wir, dass man auch die nicht benannten Oranten in derselben Weise aufzufassen hat. Durch die Inschriften wurden wir sodann belehrt, dass die Seelen der Verstorbenen nach der Vorstellung der Hinterbliebenen, welche die Orantenfiguren an den Gräbern anbringen liessen, entweder schon der himmlischen Freuden theilhaft oder solche waren, denen man die Seligkeit wünschte, und dass die Hinterbliebenen an diese Verstorbenen ihre Bitten um das **Gebet** richteten. Daraus ergab sich als Resultat, dass die Oranten „Bilder der in der Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen sind, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen". Dieses Resultat ist um so werthvoller, als die Figur, deren Bedeutung es feststellt, neben dem guten Hirten am häufigsten in der altchristlichen Kunst auftritt und die Symbolik ganz durchdringt.

---

## Fünfter Abschnitt.

### (Schluss.)

# Der Endzweck der religiösen Katakombengemälde.

Fromme Besucher haben in alter Zeit ihre Namen (wie IRENE, FLORA u. a.) oder kurze Gebete in die Wände des *cubiculum clarum* in der Priscillakatakombe eingeschrieben. Wir lesen auf dem Bilde der Auferweckung des Lazarus, unter der Treppe des Grabgebäudes (Taf. VII 4): ☧ FELIX VIVAT, *möge Felix in Christo leben;* darunter: MARTIVS ☧, *Martius in Christo;* rechts vom Grabgebäude, in der Umrahmung: MARce iaNVARI VIVAS, *Marcus Januarius,*

---

REGIA CAELI (II tav. II 1); DEO animAM REDDIDIT terraE CORPVS (*Bullett.* 1873 p. 148); BVSTVS MEMBRA TENET MENS CAELI PERGET IN ASTRA (*C. I. L.* V. P. II. n. 6295).

*mögest du leben;* und auf dem Gemälde daneben (Taf. VII 3): . . . VIVAS IN ☧, . . . *lebe in Christo.* Dass ein logischer Zusammenhang zwischen diesen Graffiten, wie man sie heute nennt, und den beiden Bildern besteht, liegt klar auf der Hand; die Besucher sahen die Scenen der beiden Todtenerweckungen: sie gedachten der ihnen nahestehenden Verstorbenen und baten Christus, dass er auch diese zum ewigen Leben auferwecken möge.

Eine Verstorbene, Namens Agape, die gegen Ende des zweiten oder Anfang des dritten Jahrhunderts in der Katakombe der hl. Priscilla beigesetzt wurde, bittet in der Grabschrift *die Brüder* um ihre Fürbitte:

VOS PRECOR O FRATRES · ORARE · HVC QVANDO VENItis
ET PRECIBVS · TOTIS · PATREM · NATVMQVE ROGATIS
SIT · VESTRAE · MENTIS · AGAPES · CARAE · MEMINISSE
VT DEVS · OMNIPOTENS · AGAPEN IN SAECVLA SERVET [1]

*Wenn ihr, Brüder, hierherkommt, um zu beten, und in dem gemeinsamen Gebete den Vater und Sohn anrufet, dann vergesset, ich bitte euch, ja nicht, der theueren Agape zu gedenken, damit der allmächtige Gott die Agape in alle Ewigkeit bewahre.* Unsere Graffiten in dem *cubiculum clarum* beweisen, dass solche an die *Brüder* gerichtete Bitten nicht unerhört blieben, wie sie indirect ein beredtes Zeugniss dafür ablegen, dass der Hauptgrund, warum die Gläubigen an ihren Gräbern religiöse Bilder anbrachten, keineswegs bloss der war, den nackten Wänden einen malerischen Schmuck zu geben. Es sei mir da gestattet, eine Inschrift aus dem lateranensischen Museum anzuführen, deren Werth man bisher noch nicht gebührend gewürdigt hat [2]. Ich gebe sie in Facsimile auf Taf. IX 7; sie lautet:

· D · · P ·
· LVCIFERE COIVGI DVLCI · SSIME OMNEN .
DVLC · I · TVDINEM CVM LVCTVM MAXIME
MARITO RELIQVISSET MERVIT TITVLVM
INSCRIBI VT QVISQVE DE FRATRIBVS LEGERIT ROGET DEV
VT SANCTO ET INNOCENTI SPIRITO AD DEVM SVSCIPIATVR

*Beisetzung. Der süssesten Gattin Lucifera (möge) alle Süssigkeit (zu theil werden)! Als sie dem Gatten bei ihrem Scheiden überaus grosse Trauer zurückliess, hat sie ein Epitaph verdient, auf dass die Brüder, welche es lesen würden, Gott bitten möchten, damit er ihre heilige und unschuldige Seele zu sich nähme.*

---

[1] De Rossi, *Inscriptiones christianae* II. P. I. p. XXX.

[2] *Museo epigrafico Lateran.* Pil. IX 10. Die Katakombe, aus welcher das Epitaphium stammt, ist unbekannt. Den ersten Theil desselben veröffentlichte ungenau zuerst Fabretti, *Inscriptiones* p. 565 n. 110; die ganze Inschrift brachte in einem fehlerhaften Facsimile Lupi, *Epitaphium Severae M.* p. 167.

Von anderer Hand wurde dann in dem Raume neben der Inschrift noch das Alter der Verstorbenen hinzugefügt: QVE VIXIT ANNOS XXII MEnseS Numero IIII DIES VI, *sie lebte 22 Jahre, 4 Monate, 6 Tage.*

Die Inschrift stammt, wie die Form ihrer Abfassung beweist, aus dem dritten Jahrhundert; die Buchstaben sind zwar sehr unregelmässig, doch ist das nur die Folge des schlechten Instrumentes, mit dem sie eingeritzt wurden. Der Werth der Inschrift besteht darin, dass sie den Grund angibt, warum man sie auf das Grab gesetzt hat: es geschah, um die Brüder zum Gebete für die verstorbene LVCIFERA anzuregen [1]. Was von einer einfachen Grabinschrift gilt, das gilt in viel höherem Grade von den religiösen Malereien, mit welchen die Gräber geschmückt wurden; denn die Malereien haben „die Brüder", wie wir an den Graffiten im *cubiculum clarum* sahen, nicht bloss zum Beten für die Verstorbenen angeregt, sondern sie auch angeleitet, wie sie beten, welche Gebete sie zu Gott emporsenden sollen. Wir können uns dieses sehr gut an einem concreten Falle klar machen. Nehmen wir z. B. an, ein Sohn besucht das Grab seiner Mutter, welches sich in unserer Kammer 54 befindet. Sein Blick fällt auf die Malereien: er sieht in der Mitte der Decke Christum als Richter zwischen Heiligen thronen, und ringsherum die Verkündigung, die Taufe, die Magier vor dem Stern und ihre Huldigung, den guten Hirten und das Bild der Oranten; er sieht die drei Heilungen und die Scene am Jakobsbrunnen. Indem er die einzelnen Gemälde betrachtet, kommen ihm die entsprechenden Gedanken; die Gedanken gehen in Worte über, und die Worte gestalten sich zum Gebet. Dieses Gebet könnte etwa folgendermassen lauten: *O Herr Jesu, du Licht der Verstorbenen, gedenke meiner Mutter! Lass nicht zu, dass je einmal Finsterniss ihre Seele umnachte! Sie hat an*

[1] Der gleiche Grund wird auch ausdrücklich auf einer Inschrift des Coemeteriums *Manastirine* (Salona) angegeben, welche sich auf eine *Benigna*, die Gattin eines Memorialen *Marcianus*, bezieht und ungefähr aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts stammt. Die Verstorbene erhielt ihre letzte Ruhestätte in einem Sarkophage, in dessen Rand das zugehörige Epitaphium eingemeisselt wurde (Bulič, *Inscriptiones c. r. musei Salonitani* p. 288 n. 160). Bei dem Bau der *basilica maior* kam der Sarkophag unter den Boden zu stehen und entschwand so den Blicken der Gläubigen. Da liess *Marcianus*, um die Seele der verstorbenen Gattin des Gebetes der *Brüder* nicht zu berauben, eine neue Inschrift anfertigen und in der Basilika an der dem Sarkophage entsprechenden Stelle befestigen. Diese Inschrift lautet (*a. a. O.* p. 323 n. 1339):

HIC IN PACE QVIESCET
BENIGNA HONESTA FEMI
NA QVAE FVIT VXOR
MARCIANI MEMORIALIS
FILIA VERO DEXTRAE H F
PRO CVIVS SPIRITVM
MARITVS SVPER ARCAM
TESELIAM FIGI FECIT.

*dich geglaubt: all ihre Hoffnung beruhte auf dir; denn du bist der verheissene Messias. Du bist das Licht der Welt, der wahre Gott, dem allein Ehre und Anbetung gebührt. Um uns, die wir Heiden waren, zu erleuchten und zu erlösen, hast du aus Maria, der Jungfrau, den menschlichen Leib angenommen und liessest dich im Jordan taufen. Du hast die Menschheit mit Wohlthaten überhäuft, Lahmen und Kranken wunderbar die Gesundheit wiedergegeben: erquicke nun auch die Seele meiner theueren Mutter! Sei ihr nicht ein strenger Richter, sondern blicke gnädig auf die glorreichen Verdienste der Heiligen, die sich vor deinem Richterstuhle für sie verwenden. Wie du das verirrte Schäflein auf deinen Schultern zur Heerde zurückgetragen hast, so nimm auch ihre Seele unter die Schaar der Auserwählten auf und führe sie in die Gefilde des ewigen Lichtes ein. Süsse Mutter, lebe in Gott und bete für mich!* [1]

Gegen eine solche Auffassung des religiösen Gräberschmuckes der Katakomben wird man schwerlich etwas einzuwenden haben; sie hat nichts Gesuchtes und Gekünsteltes an sich. Demnach könnte man den Endzweck der religiösen Katakombengemälde [2] in folgende Worte kleiden: derjenige, welcher sie malen liess, hat durch sie — bald in mehr, bald in minder ausführlicher Weise — sein Glauben und Hoffen ausgedrückt [3]; für den Besucher der Grabstätten waren sie — wenn auch vielleicht nicht immer beabsichtigt, so doch thatsächlich — eine Aufforderung und Anleitung zum Gebete für die in den Gräbern beigesetzten und in den Grabschriften genannten Verstorbenen; für das Grab selbst ein Schmuck.

Dieses für die einzelnen Bildercyklen näher nachzuweisen und zu begründen, werde ich in den *Studien über die altchristlichen Bildwerke* Gelegenheit haben.

---

[1] Das Gebet ist, wie der Abschnitt über die Oranten zeigt, zum grossen Theil aus Gebetsformeln der alten Inschriften zusammengesetzt.

[2] Man beachte wohl, dass ich von religiösen Gemälden rede; denn es gibt bekanntlich auch solche, die einen rein decorativen Charakter haben, und solche, die dem realen Leben entnommen sind und gewöhnlich auf das Gewerbe oder Amt des Verstorbenen sich beziehen, also mit dem Glauben nichts zu schaffen haben.

[3] Vergl. oben S. 18.

# Erklärung der Tafeln.

## Taf. I—II.

1. Deckengemälde der Kammer 54 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus (S. 1—22). Nach einer Originalphotographie. Grösse 1 : 10.

2—3. Gemälde an der innern Seite der Eingangswand derselben Kammer (S. 8 f. 25—29). Nach einer Originalphotographie. Grösse 1 : 8.

## Taf. III—IV.

1—3. Dieselben Gemälde in ihrem ursprünglichen Zustand wiederhergestellt (S. 9). Nach meiner Zeichnung.

## Taf. V.

1. Epiphaniebild des Arcosols in der *cripta della Madonna* derselben Katakombe (S. 2 f.). Nach einer Originalphotographie. Grösse 1 : 13,5.

2. Der Gichtbrüchige, an der innern Seite der Eingangswand der Kammer 52 in derselben Katakombe (S. 27). Nach einer Originalphotographie. Grösse 1 : 8.

3. Der gute Hirt, an derselben Wand (S. 10 f.). Nach einer Originalphotographie. Grösse 1 : 7.

## Taf. VI.

1. Ein Orans, im Bogen des Arcosols der *cripta della Madonna* (S. 6). Nach einer Originalphotographie. Grösse 1 : 10.

2. Mariä Verkündigung, an der Decke einer Kammer der Katakombe der hl. Priscilla (S. 19 f.). Nach einer Originalphotographie. Grösse 1 : 13.

## Taf. VII.

1. Brodvermehrung, an der rechten Wand der Kammer der Katakombe *della Nunziatella* (S. 11). Nach meiner Zeichnung. Grösse 1 : 7.

2. Heilung des Aussätzigen, an derselben Wand (S. 28). Nach meiner Zeichnung. Grösse 1 : 7.

3. Auferweckung der Tochter des Jairus, an der linken Wand des *cubiculum clarum* in der Katakombe der hl. Priscilla (S. 26 f.). Nach meiner Zeichnung. Grösse 1 : 19.

4. Auferweckung des Lazarus, an derselben Wand (S. 26). Nach meiner Zeichnung. Grösse 1 : 19.

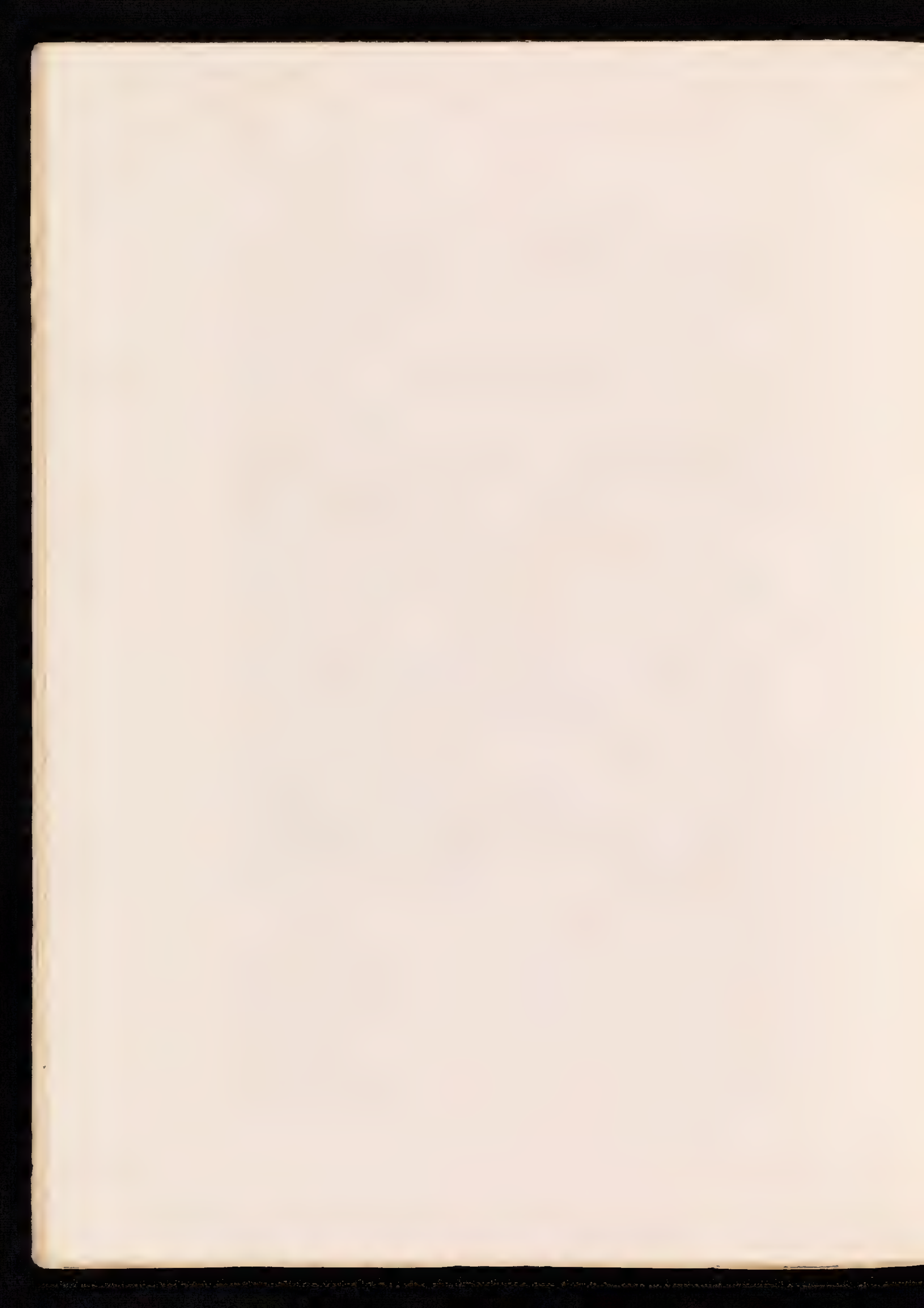
## Taf. VIII.

1—3. Fragmente von Reliefbildern mit Epiphaniedarstellungen, in der Basilika der heiligen Petronilla (S. 22—24). Nach Originalphotographien.

## Taf. IX.

1—3, 6. Grabsteine aus der Katakombe der hl. Domitilla (S. 33. 36. 40). Nach Originalphotographien. Grösse (bei Nr. 1) 1 : 6 und (bei Nr. 2, 3, 6) 1 : 8.

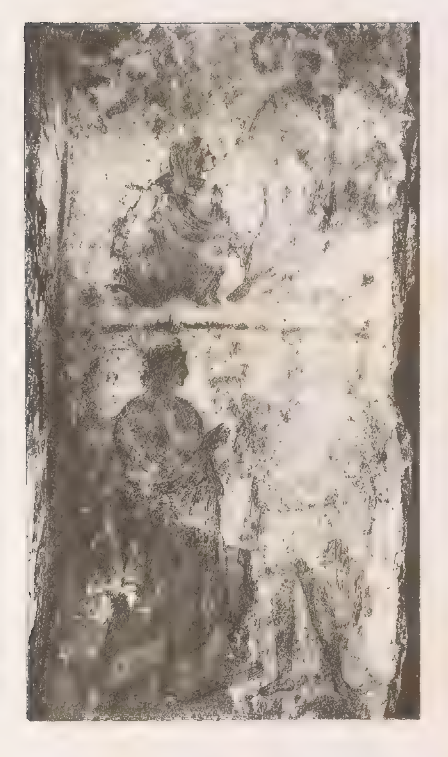
4, 5, 7. Grabsteine nach Photographien der Calchi (S. 41 f. 50 f.). Grösse 1 : 8. Nr. 5 stammt aus dem Ostrianum; von den beiden übrigen ist die Provenienz unbekannt.



# Namen- und Sachregister.



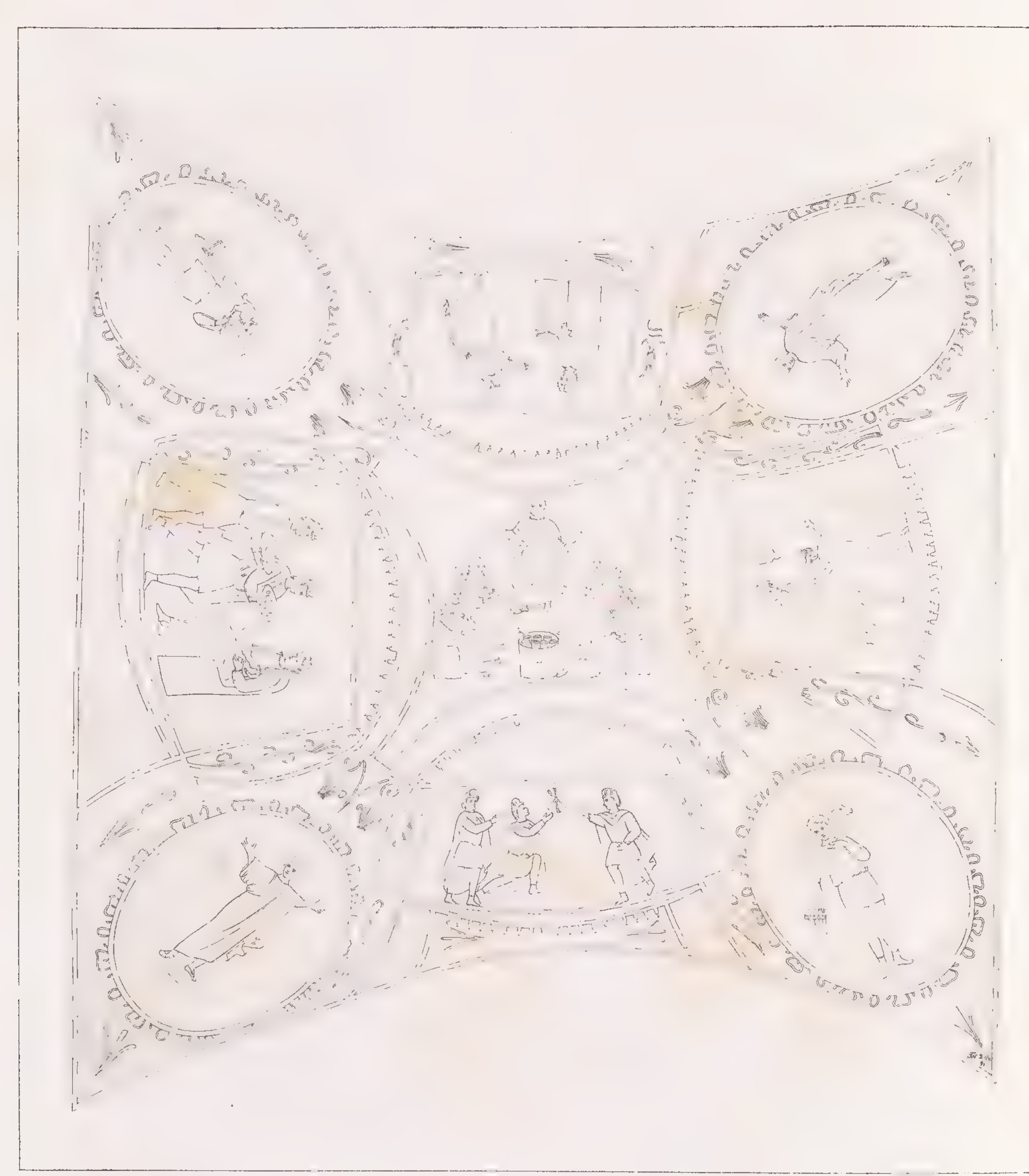












ROMA FOT. TIPIA DANESI



3.

J. W. ... D.R.





ROMA FOTOTIPIA DANESI

J. WILPERT DIR.



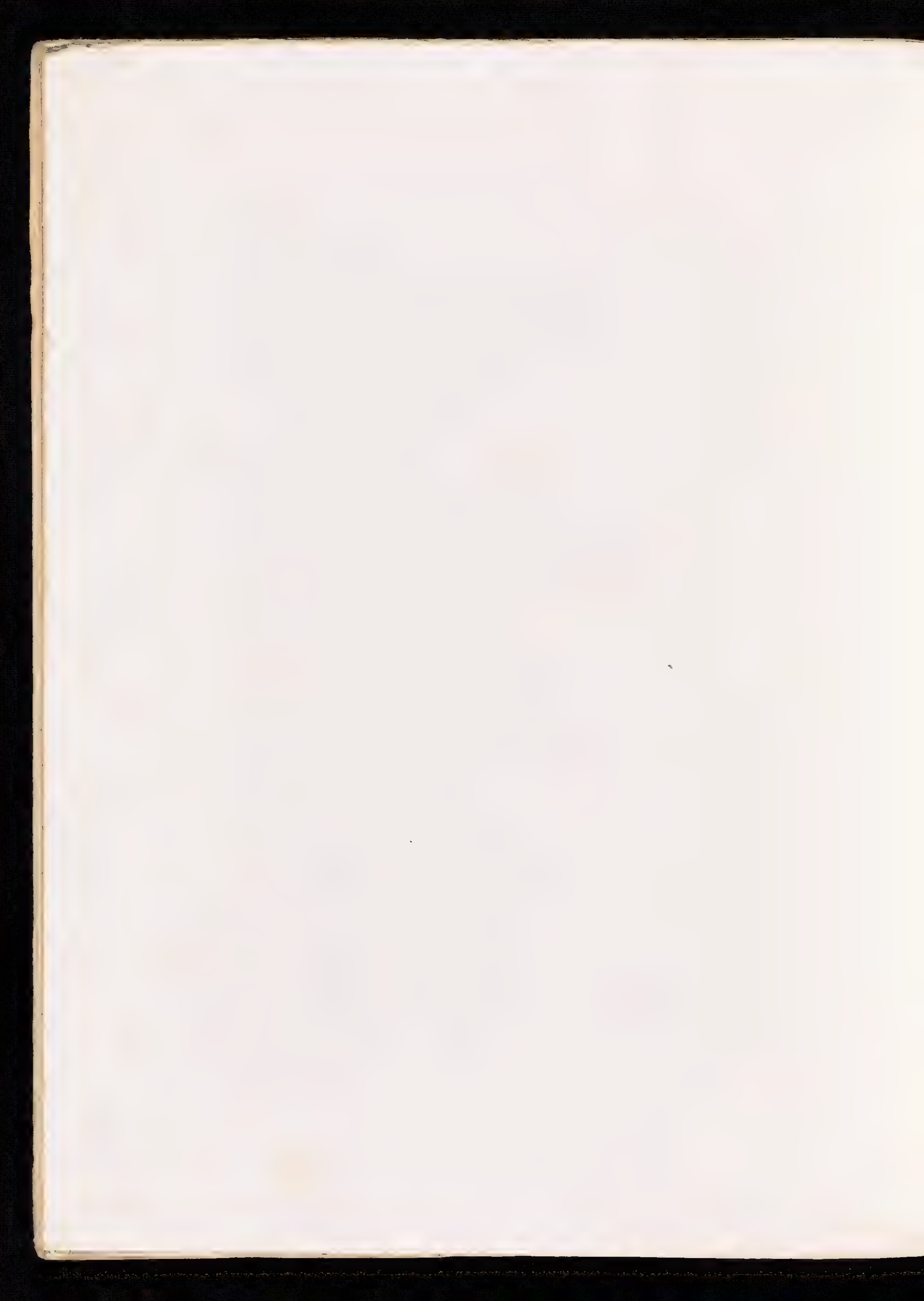


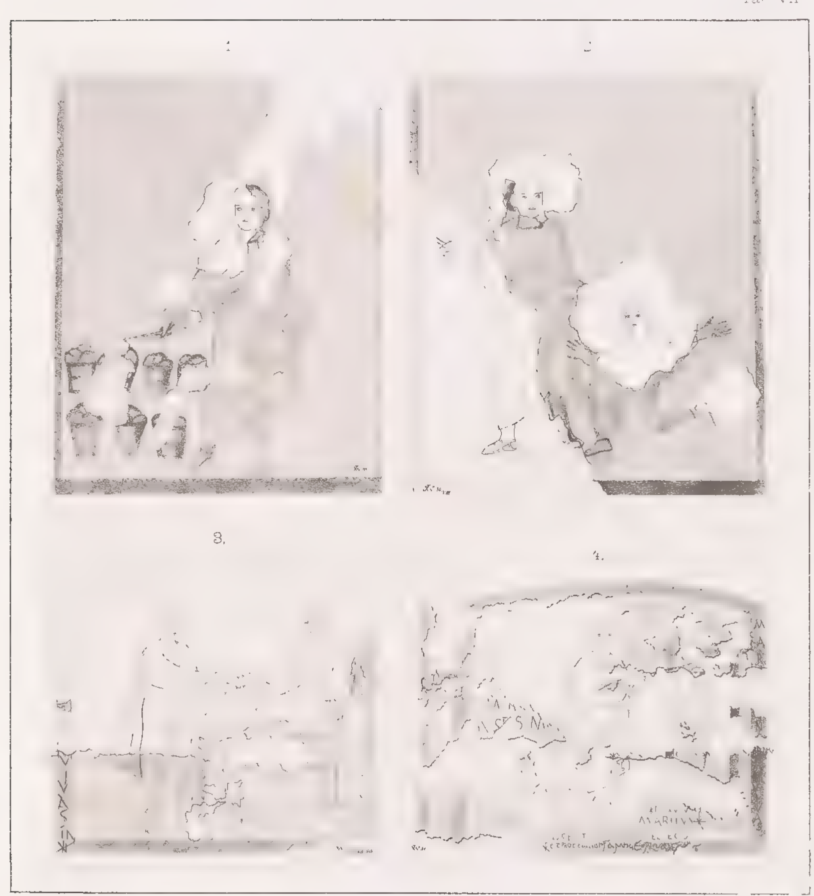
1.

2.

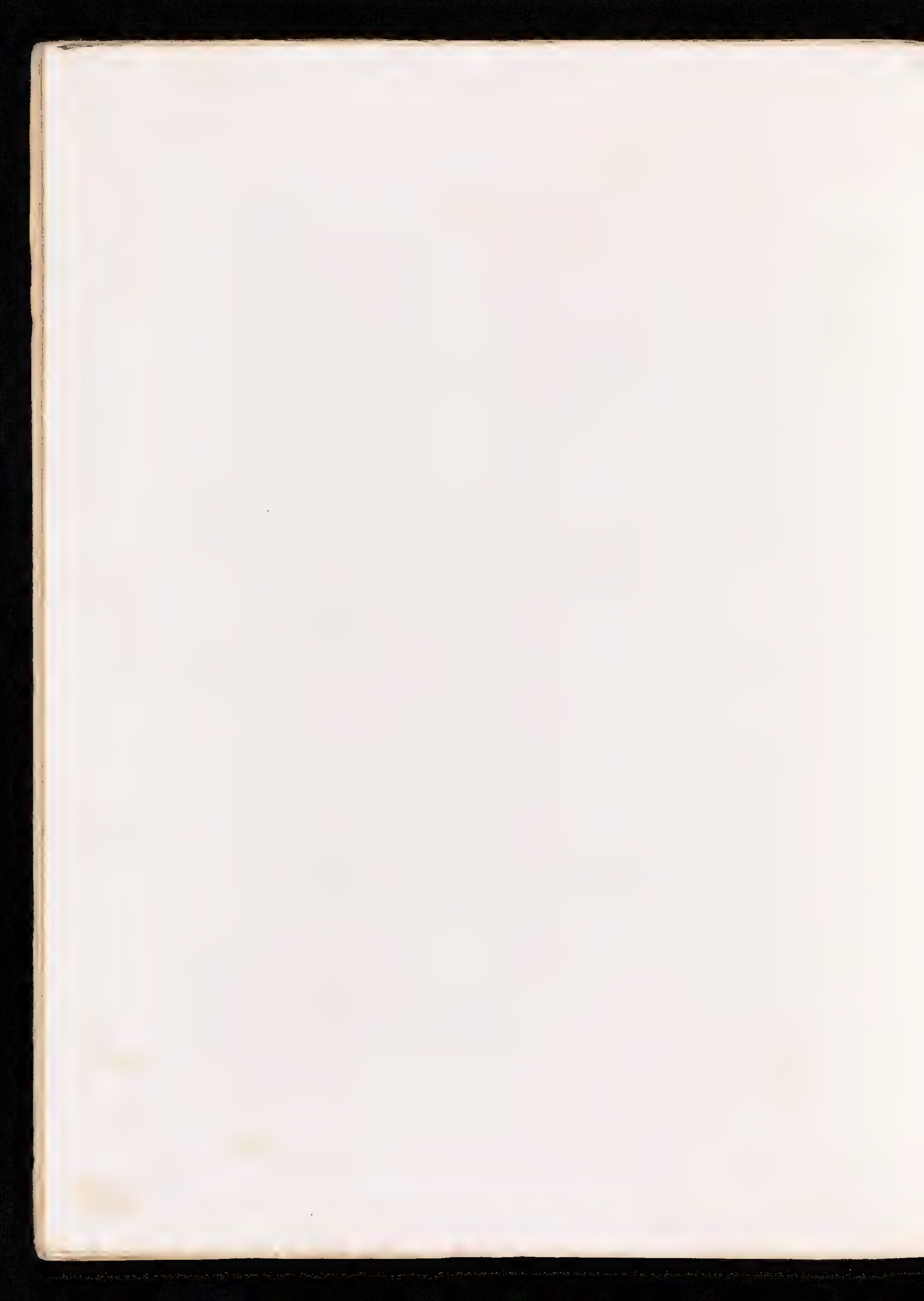
ROMA FOTOTIPIA DANESI

J. WILPERT DIR.



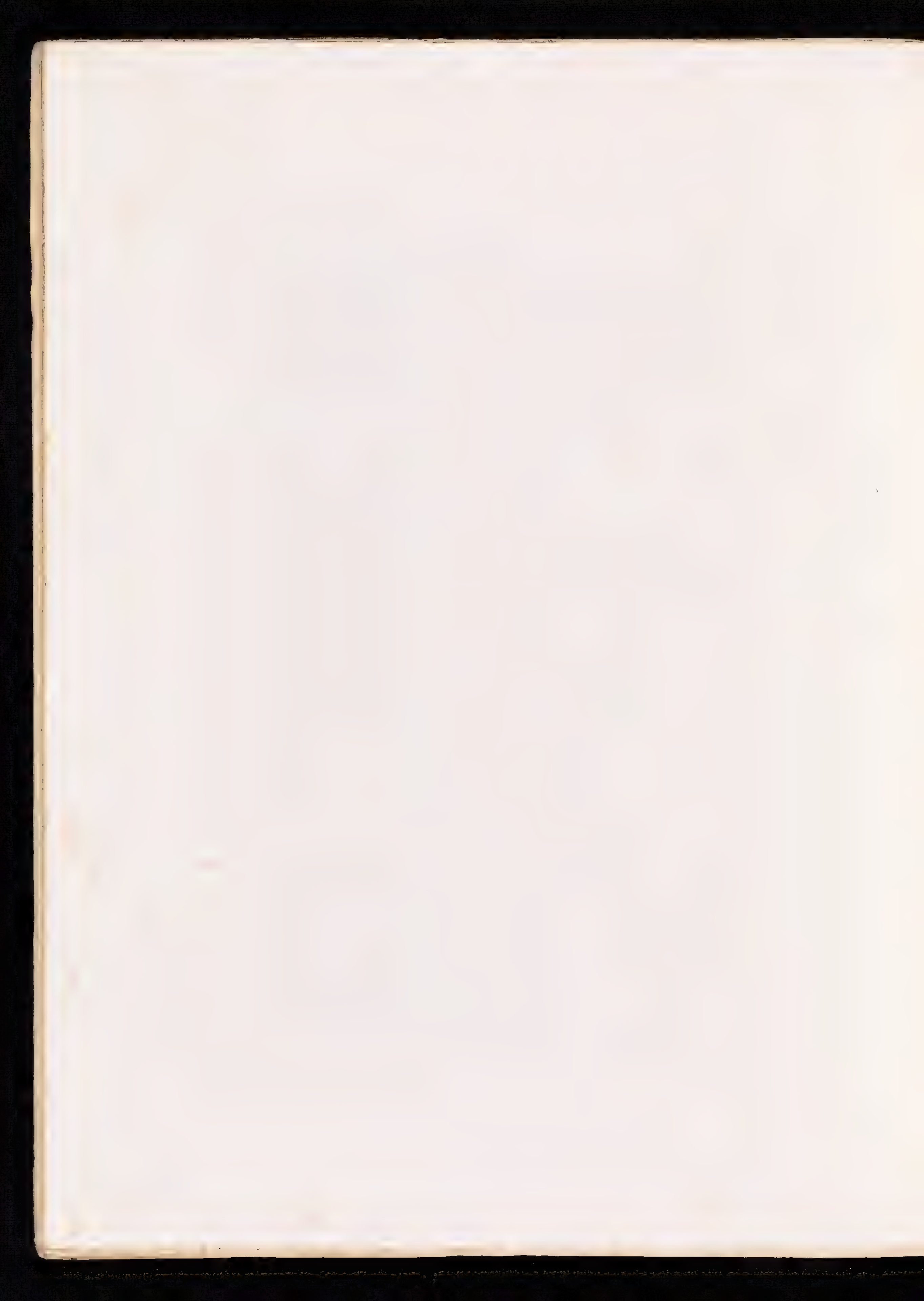


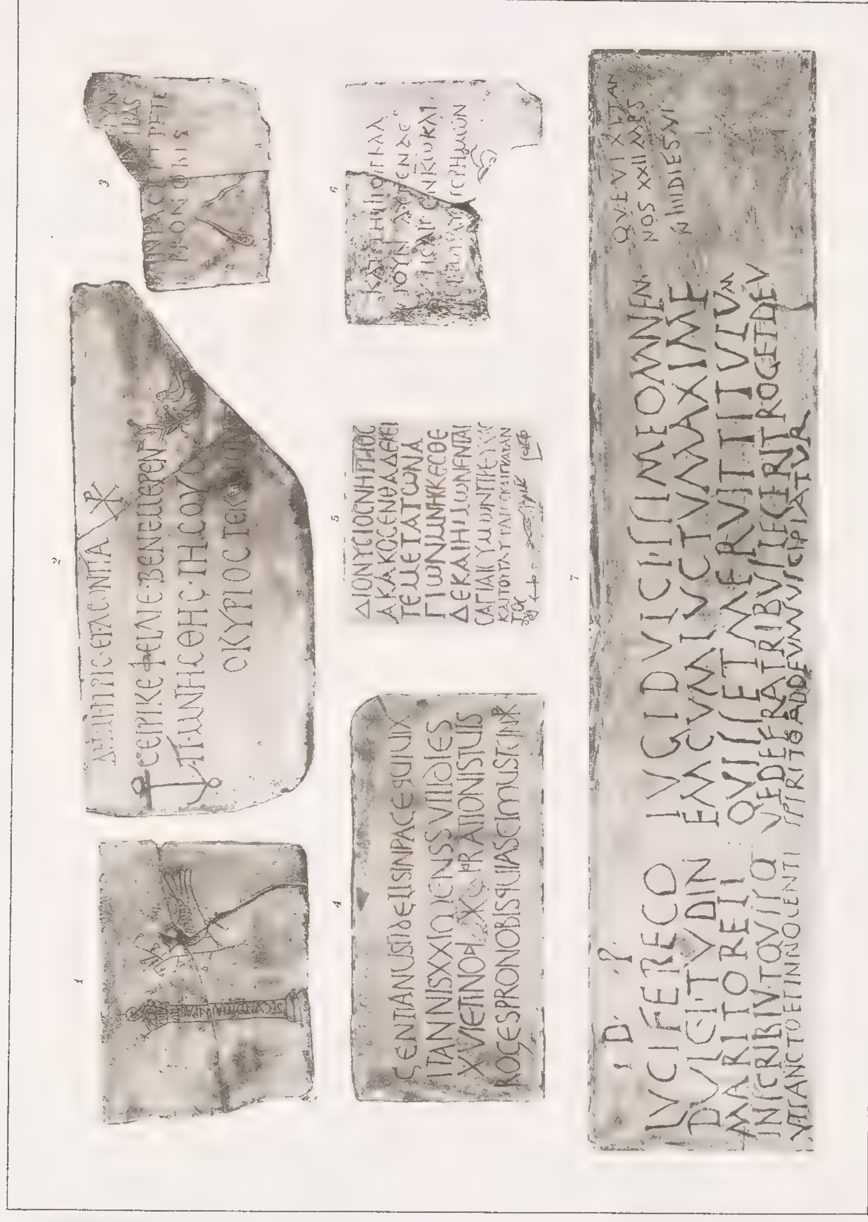
ROMA FOTOTIPIA DANESI



Taf. VII.







ROMA F. TOFFIA LANESI

J. WILPERT DIR.



**Von demselben Herrn Verfasser** sind im gleichen Verlage erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

# DIE
# KATAKOMBENGEMÄLDE
# UND
# IHRE ALTEN COPIEN.

## EINE IKONOGRAPHISCHE STUDIE.

*MIT 28 TAFELN IN LICHTDRUCK.*

Folio. (XII u. 81 S. Text.) *M.* 20; geb. in Leinwand *M.* 24.

---

## Aus dem Vorwort.

DIE vorliegende Schrift war zuerst als kleiner Aufsatz geplant, in welchem ich die frappanteren ikonographischen Irrthümer aus den Katakombenwerken zusammenstellen und berichtigen wollte. Zu diesem Zwecke musste ich vorher die alten ungedruckten Copien der coemeterialen Gemälde, nach denen die gedruckten angefertigt worden sind, einer nähern Prüfung unterwerfen. Hier eröffnete sich meinen Augen ein fast völlig neues Gebiet, welches man bisher kaum gestreift hatte, und das von selbst zu einer eingehenden Erforschung einlud. Die Schwierigkeiten, welche mir anfänglich entgegentraten, waren keine geringen, denn es galt, sich erst einen Weg zu bahnen. Dafür spornte mich auf der einen Seite der Reiz der Neuheit an, auf der andern die verlockende Aussicht, der Wissenschaft einen guten Dienst zu leisten. Lebhaften Antheil nahm an der Arbeit Commendatore de Rossi, dem ich manchen nützlichen Wink, manche Aufklärung verdanke; so vor allem über die wissenschaftlichen Pläne Ciacconio's und über die Persönlichkeit Toccafondo's. . . .

---

### Einige Urtheile der Presse.

„Der fleissige Katakombenforscher im deutschen Campo santo zu Rom, dessen Ruf in immer weitere Kreise dringt . . ., hat in verhältnissmässig kurzer Zeit auf seine ‚Principienfragen der christlichen Archäologie' eine zweite grössere Studie in Buchform folgen lassen. Sie steht mit der ebengenannten in nahem methodischen Zusammenhange. Nachdem Wilpert in jener ersten Schrift die Grundsätze dargelegt, welche er bei Auslegung des altchristlichen Bildercyclus zu befolgen gedenke, bietet er jetzt eine Kritik des bisher allgemein zugänglichen Materials, auf welches jene Auslegung sich zu beziehen hat: nämlich der früher veranstalteten *Copien von Katakombengemälden*, die uns in den einschlägigen Publicationen von *Bosio, Boldetti, Marangoni, Garrucci* und in der grossen ‚Histoire de l'art par les Monuments' von *Seroux d'Agincourt* vorliegen. Der leitende Gedanke bei der Ausarbeitung dieser Studie war offenbar der, die Freunde der christlichen Archäologie und insbesondere der Katakombenforschung, welche ja, sofern sie nicht in Rom selbst wohnen, für ihre Studien auf die genannten Publicationen angewiesen sind, über deren Fehler aufzuklären und dadurch zugleich sowohl den archäologischen Befund selbst richtig zu stellen, als auch den durch jene Fehler verursachten falschen Schlussfolgerungen möglichst vorzubeugen. Von diesem Gesichtspunkte aus kann dem Verfasser nicht genug gedankt werden für den neuen Dienst, den, soweit ich die Verhältnisse überschaue, nur er den christlichen Archäologen leisten konnte. . . ."

(Literar. Handweiser. Münster 1891. Nr. 528.)

"... Wilpert's work abounds in interesting details which want of space forbids us treating at length ... The scholarly work of Wilpert is executed with a truly Benedictine thoroughness and correctness ... The twenty-eight plates that accompany the beautiful quarto make faithfully known, for the first time, the origins of Christian iconography in Rome at the end of the sixteenth and beginning of the seventeenth centuries. They also furnish us with the best means of controlling the author's erudite text. Needless to say that the plates bear him out in all his assertions. His book is henceforth indispensable to all serious investigators of the early Christian burial places, as well as to students of Church history, dogma, liturgy and art in those remote times. It has won for him the rank of an authority in questions relating to the archæology of the Catacombs and marks him as a valiant competitor for the position now held by the illustrious 'Maestro'. ..."
(American Ecclesiastical Review. New-York 1891. July.)

„... Ce qui ajoute le plus haut prix au travail de Mgr Wilpert, c'est la clarté et la simplicité de la méthode, non moins que cette impartialité objective que l'on admire dans ses *Principienfragen*. Enfin l'étendue et la profondeur de ses connaissances des monuments chrétiens brillent de plus vif éclat dans le nouvel ouvrage dont nous parlons et justifient amplement sa renommée d'être l'un des meilleurs connaisseurs des Catacombes romaines. Si son oeuvre précédente de polémique: *Principienfragen* a été considérée à juste titre comme une véritable apologie du caractère orthodoxe de l'archéologie chrétienne, son nouvel ouvrage peut être retenu à bon droit pour le premier travail critique sur l'iconographie des Catacombes. ..."
(Le Moniteur de Rome. 1891. Nr. 7

„... L'auteur joint à une grande connaissance de la nécropole romaine une étude approfondie de l'art chrétien primitif et une remarquable habitude du dessin. ..."
(Revue des Questions Historiques. Paris 1891. livr. 100.)

---

# Principienfragen
der
# christlichen Archäologie

**mit besonderer Berücksichtigung der**

**„Forschungen" von Schultze, Hasenclever und Achelis.**

Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. — Lex.-8°. (VIII u. 104 S.) *M.* 3.

---

### Urtheile der Presse.

„... Wilperts Beweisführung ist klar und zwingend, in lebendigem und fesselndem Stile geschrieben; seine Polemik zeigt so viel feine Ironie und witzige Laune, dass die Schrift, wiewohl in erster Linie für Fachgelehrte berechnet, auch von Fernerstehenden mit Interesse und Vergnügen gelesen werden möchte. Das Buch empfiehlt sich durch geschmackvolle Ausstattung, sowie zwei trefflich ausgeführte Tafeln in Lichtdruck."
Frankf. Zeitung. 1889. Nr. 167.)

„... Wilpert hat unserer Wissenschaft mit dieser Streitschrift einen grossen Dienst erwiesen und sich damit eine Stellung erworben, welche ihm niemand streitig machen wird."
(Prof. Dr. Kraus im „Repertorium für Kunstwissenschaft". Stuttgart 1889. Heft 4

„... Wilpert hat in Rom selbst die literarischen und monumentalen Quellen studirt, entwickelt einen geschulten historischen Sinn und ist jedenfalls sehr gründlich bewandert in seinem Stoffe. Schritt für Schritt widerlegt er zunächst Hasenclevers Theorie von der Entstehung des altchristlichen Gräberschmuckes, dann die Schrift von Achelis. Nachdem ich die Arbeit Wilperts sorgfältig durchgelesen, muss ich denn doch die Wahrheit höher stellen als meine protestantische Confession. Ich kann mich dem Eindrucke nicht entziehen, dass J. Wilpert gründlichere Kenntnisse, grössere Objectivität und schärfere Kritik auf seiner Seite hat."
(Blätter für literar. Unterhaltung. Leipzig 1889. Nr. 34.)

---

# Nochmals Principienfragen
der
# christlichen Archäologie.

**(Separat-Abdruck aus der „Römischen Quartalschrift". Jahrgang 1890.)**

Lex.-8°. (19 S.) 50 *Pf.*

Richtet sich gegen Dr. Victor Schultze: „Die altchristlichen Bildwerke und die wissenschaftliche Forschung. Eine protestantische Antwort auf römische Angriffe."

